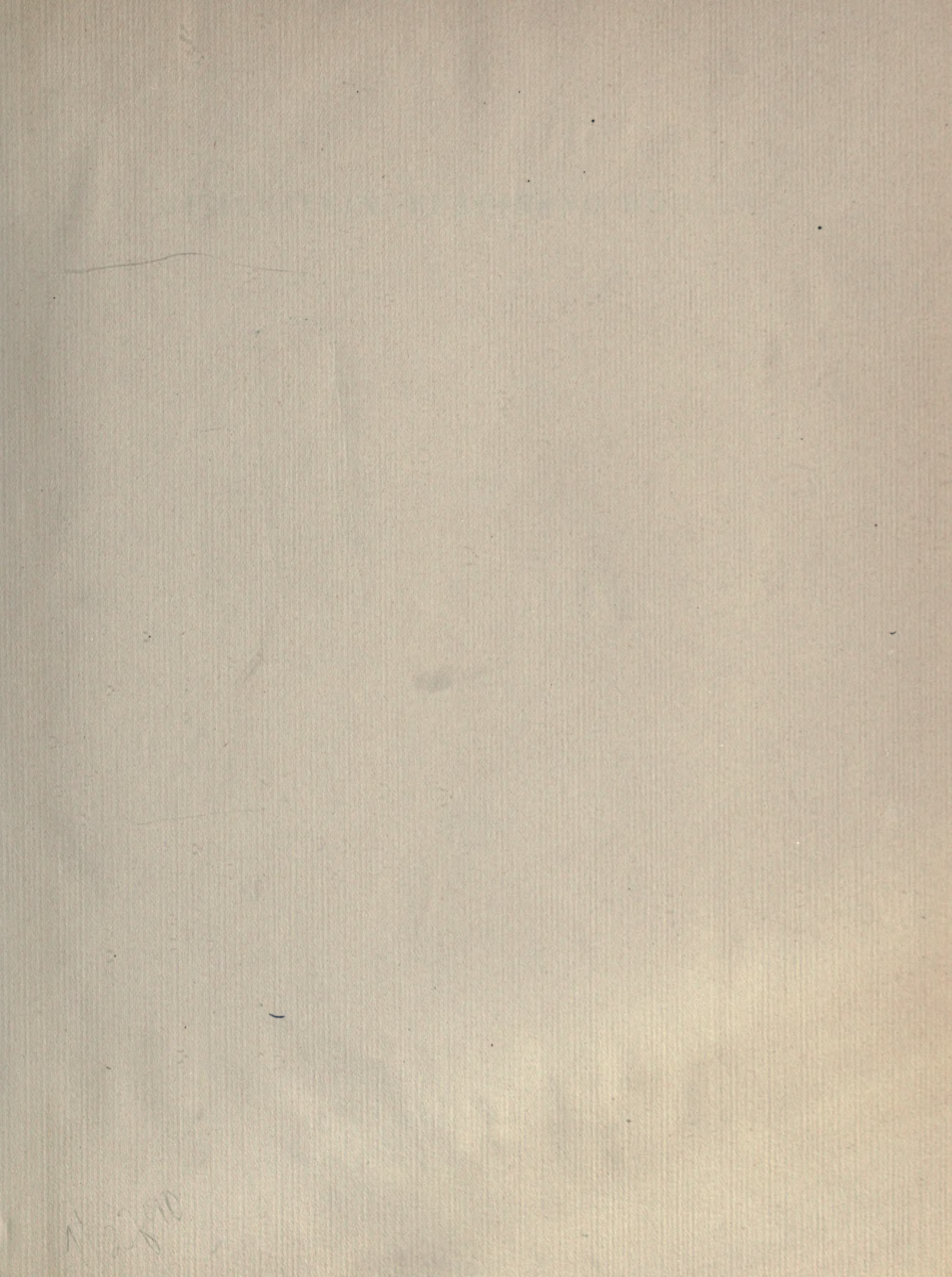
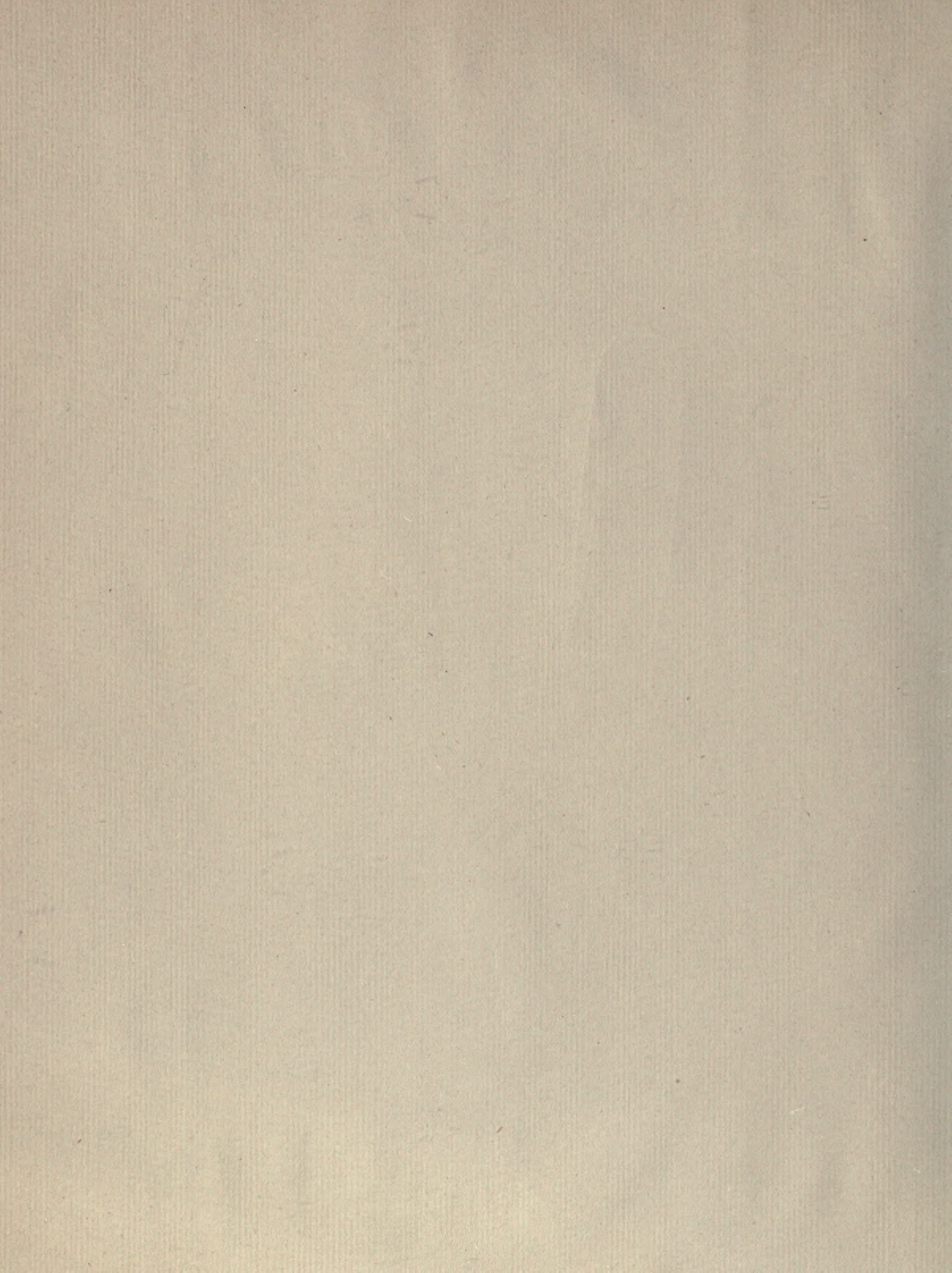
FERDINAND HODLER







MÜHLESTEIN: FERDINAND HODLER.

FERDINAND HODLER

EIN DEUTUNGSVERSUCH

VON

HANS MÜHLESTEIN

MIT 85 LICHTDRUCKEN
NACH HANDZEICHNUNGEN UND 2 NACH EINER
ORIGINALPLASTIK FERDINAND HODLERS



1·9·1·4
WEIMAR/GUSTAV KIEPENHEUER VERLAG


LIBRARY
JAN 15 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

MEINER LIEBEN FRAU

EIN DANK

FÜR TREUE ARBEITSGEMEINSCHAFT

MOTTO:

„Es ist die Mission des Künstlers, dem Unvergänglichen in der Natur Gestalt zu geben, ihre innere Schönheit zu enthüllen."

Hodler.



INHALT

ZWEITES KAPITEL:

HODLERS PHILOSOPHIE

[S. 229—269]

DRITTES KAPITEL:

HODLERS STOFFIDEEN

[S. 271—297]

VIERTES KAPITEL:

HODLERS KOMPOSITIONSWEISE

[S. 299—331]

SCHLUSS-KAPITEL:

HODLERS ETHOS

[S. 333—366]

ANHANG:



V O R R E D E

Selten hat im Kunstleben eine Erscheinung plötzlicher und kräftiger auf die öffentliche Meinung sowohl wie auf die Produktion gewirkt, als der endliche Durchbruch, den Hodlers Kunst vor einigen Jahren in der allgemeinen Geltung erfahren hat. Die Raschheit dieses Erfolges — etwa von der Wiener Ausstellung 1904 an, der ersten Kollektiv-Ausstellung des Hodlerschen Werkes seiner Meisterzeit — steht im umgekehrten Verhältnis zu der Langsamkeit und Zähigkeit der Entwicklung des Lebenswerkes dieses Malers selbst. Jahrzehntelanger, erzwungener Ökonomie und bewussten Geizes mit der eigenen, künstlerischen Kraft bedurfte es, um die mit ausserordentlicher Energie während all der Zeit aufgestapelten Reichtümer mit der Fähigkeit zu laden, es im gegebenen Moment zu einer solchen Expansion im zeitgenössischen Kunstleben zu bringen. Dies Phänomen ist nicht besser auszudrücken, als wenn man es vergleicht mit einem wilden Wasser, das in einem weltabgelegenen Gebirgstal lange kocht und schäumt und sich zu einem See aufstaut, ohne einen Ausfluss zu finden, und das eines Tages durch seine eigene Kraft die Sperre sprengt und sich mit Toben und Tosen ins Tiefland stürzt. Wie ein solcher Bergstrom eher verheerend als befruchtend wirkt, wenn die Gegend, in die er stürzt, nicht bereit zu seinem Empfange, nicht durch Menschenkunst geformt ist, so würde auch der Durchbruch der Hodlerschen Kunst zu der inter-

nationalen Bedeutung ein mehr gefährliches als verheissungsvolles Ereignis genannt werden müssen, wenn die Öffentlichkeit nicht in einem gewissen Sinne doch auf sein Kommen vorbereitet gewesen wäre. Wir dürfen nämlich sagen: Hodler hat durch seine zum Teil gewollte, zum Teil erzwungene jahrzehntelange Isoliertheit seinen Zeitgenossen Zeit gelassen, sich auf sein Erscheinen vorzubereiten. Und so unvermittelt, wie es Uneingeweihten zuerst vorkommen musste, ist sein Erscheinen doch nicht gewesen. Sein ganzer Lebensweg ist wie von einem Wetterleuchten begleitet und hat von früh her, wenn auch lange Zeit in ganz wenigen, aber seltenen Gemütern seiner Zeit, seine Wirkung nicht verfehlt. Ein Meister ersten Ranges, Puvis de Chavannes, hat Hodlers Kommen schon vor mehr als 20 Jahren begrüsst und sich von ihm Grosses für die Entwicklung der Malerei verheissen. Es ist dem grössten Schweizer Maler in dieser Beziehung gegangen, wie dem grössten Schweizer Dichter unserer Zeit, Carl Spitteler, den Friedrich Nietzsche gleich zu Beginn seines Lebensweges als den kommenden Grossen erkannt und angekündigt hat. — Gleich der ehrwürdigen Erscheinung Puvis de Chavannes' aber hat auch eine kleine, auserlesene Schar Anderer die Wirkung von Hodlers schöpferischem Geiste frühzeitig gespürt und — fast alle selbst Maler und zwar fast ausschliesslich Schweizer — früh versucht, in Tat umzusetzen. Ja, wir können sagen, dass diese Schar jüngerer Schweizer Künstler die Brücken schlug, über die zuerst weitere Kreise der Schweiz zum Verständnis

Hodlers geführt wurden. Das zeitigte den ersten grossen öffentlichen Auftrag, den Hodler auf der Höhe seines Lebens empfing: die Marignano-Freske im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Diese führte zu dem grössten Kunststreit der neueren Kunstgeschichte, einem grundsätzlichen und fruchtbaren Kampfe, der drei Jahre lang die Schweiz durchtobte, und dessen Spuren noch heute — nach 15 Jahren — nicht verweht sind. Das hatte wieder zur Folge, dass das Ausland auf die neue, in ihrer Heimat selbst erbittert umstrittene Erscheinung Hodlers aufmerksam wurde, worauf erst endlich die Kunst Hodlers ihren Triumphzug in die Welt antreten sollte.

Jene vermittelnde Kunst des frühesten Hodlerschen Schulkreises hat weite führungsbedürftige Kreise für den Empfang des hinter all diesen Begleiterscheinungen erst langsam in seiner ganzen Tragweite emportauchenden Phänomens Hodler tatkräftig vorbereitet. Jene jüngeren Schweizer Künstler haben ehemals an all das in dem künstlerischen Bewusstsein der Zeit Lebendige und darin Vorauszusetzende auf der ganzen Linie angeknüpft, und sind doch schliesslich in gewissem Sinne allmählich über dieses hinausgegangen. Sie haben nämlich das Auge der Zeitgenossen von dem desorganisierten und sozusagen atomisierten Sehen, das die konsequentesten Vertreter des Impressionismus es eben gelehrt hatten, entwöhnt und langsam zu einer organisierteren und autonomeren Betrachtungsweise der Natur hinübergeführt. Aber nicht nur in der Schweiz, der festen Basis für Hodlers internationale Erfolge, sondern weit dar-

über hinaus war die Schicht der Kunstverständigen vermöge der bewusst oder unbewusst vermittelnden Mission der jüngeren Künstlergeneration, die vor Hodler herlief, reif geworden für das befruchtende Eintreten jenes Ereignisses: des vor 10 Jahren fast ruckweise in die Welt gesetzten Hodler-Erfolges. Es zeigte sich nämlich bald, dass weitere schaffende Kreise, auch solche, die noch nicht in Berührung gekommen waren mit vermittelnden Aktionen der Künstler um Hodler, bereits begonnen hatten, selbsttätig, aus einer allgemeinen Sehnsucht der Zeit heraus, nach einer souveräneren und formkräftigeren künstlerischen Erfassung der Natur zu suchen. So brauchte Hodler nur zu erscheinen, um sofort wie ein mächtiger Magnet alle verwandten Formkräfte auszulösen und an sich zu reissen, so dass er erst als ein von diesen usurpierter Führer in den weitesten Kreisen Deutschlands bekannt wurde. Leider! Denn so wurde Hodlerkunst gerade in Deutschland Parteisache — dazu Sache von vielen sich grundsätzlich widersprechenden Parteien! „Neues um jeden Preis!“, das war die unglückselige Losung fast aller neuen Gruppenbildungen im internationalen Kunstleben — und so wurde Hodler von ihnen oft auf den Schild gehoben allein um seiner Neuheit willen, als Signal zu einer künstlerischen Revolution, gleichviel mit welchen Zielen! Man stelle sich das Bild vor, das durch eine solche Einführung Hodlers in Deutschland gerade in den feinsten, wertvollsten Köpfen, nicht nur der konservativen Richtung, von Hodler entstehen musste! Alles, was in Hodler natürliche Urkraft und elementar neues

Sehen-Müssen war, musste unter dem Gesichtswinkel der verständlichen, aber irrigen Annahme, Hodler stecke persönlich hinter all den Machenschaften deutscher Partei-Häuptlinge [oder gar hinter dem widerlichen Hausse-Treiben des Kunsthandels], unbedingt der stärksten Skepsis begegnen und gerade den Fluch der Unnatur und der sensationssüchtigen Willkür über sich ergehen lassen. So weit haben es seine falschen Freunde gebracht! — So kommt es, dass Hodler in dieser Phase seines Erfolges eher des Schutzes und der Verwahrung gegenüber seinen allzueifrigen „Freunden" bedarf, als der Apologetik gegenüber seinen Widersachern.

Es muss darum im Folgenden oft und viel gerade von missverständlichen Ausdeutungsversuchen von Hodlers Werk, sowie von missbräuchlicher Anwendung seines Namens die Rede sein, was uns natürlich immer wieder zu grundsätzlicher Kritik der wichtigsten Strömungen in der neuesten Malerei führt. Dennoch wird darin weder eine historische noch auch eine logische Vollständigkeit erstrebt; ist doch der Zweck dieser Schrift kein ausgesprochen zeitkritischer — die Zeitkritik soll vielmehr durchaus immanent bleiben —, sondern ein positiver. Und zwar will sie den Versuch bieten, die Ästhetik der Hodlerschen Kunst in ihren Grundlinien festzulegen, ihre innere und so mittelbar auch ihre Notwendigkeit innerhalb der Kunstentwicklung zu erweisen. Dieses Buch ist also in erster Linie ein *philosophisches*. Wodurch Hodlers Kunst irgend gedanklich begründbar ist, das sollte hier vor allem bei-

gebracht werden. Nicht reine Willkür wies mir hierzu den Weg, sondern vor allem die Bemühung, aus Hodlers Werk selbst, sowie aus dessen Beziehungen zu seinem Leben, die inneren Zusammenhänge herauszulesen und deren tieferen Sinn zu erforschen. Entscheidend und leitend waren dabei während mehrerer Jahre so oft wie möglich wiederholte philosophische Gespräche mit dem Meister selbst, die seinerseits wahre Wunder der naiven philosophischen Genialität eines sonst ausschliesslich künstlerischen Schöpfers zutage förderten. Geht auch der unnachahmliche Zauber seiner eminent persönlichen, unvergleichlich selbstschöpferischen und sinnlich-bildlichen Sprache durch jede logisch-systematische Behandlung seiner Gedanken verloren, da diese auf das Allgemeine abzielt, während jener im Individuellen besteht — so ist doch Hodlers Gedankenkreis selbst so ursprünglich, so elementar menschlich, dazu in so hohem Grade der Urgrund nicht nur der Hodlerschen, sondern aller grossen Kunst, dass dieser philosophische Kontrapunkt seines Werkes sich ganz von selbst als das wahre Thema eines tiefer schürfenden und selbständig deutenden Hodlerbuches darbietet, das aus einem universelleren Gesichtspunkt heraus das ganze Phänomen Hodler zu erfassen und zu klären sucht. — Ausserdem ist diese Schrift naturgemäss eine ausgesprochen *apologetische.* Denn sie ist aus dem unerschütterlichen Glauben an das Ingenium des Meisters, dem sie gewidmet ist, überhaupt entsprungen und bekennt sich daher ehrlich zu dem Zweck, weiteren Kreisen, die der kunst*verständigen* Beschäftigung mit Gegenständen

der Kunst nicht abgeneigt sind, ein Gefühl der Achtung und Verehrung vor einem solchen an künstlerischen Taten überreichen und in unserer Zeit fast einzigen Leben einzuflössen, das gegen ein Höchstmass von Hindernissen, allein durch die eigene innere Kraft und durch den ihm innewohnenden Wert, zu seinem endlichen Siege gekommen ist.

München, Ostern 1914. H. M.

Notwendige Anmerkung: Die Absicht, dem universellen Plan des Textes gemäss auch ein diesem entsprechendes universelles Anschauungsmaterial wiederzugeben, musste scheitern an dem Umstand, dass das Reproduktionsrecht an den Hodlerschen Gemälden das Monopol eines einzigen Verlegers ist, der es grundsätzlich ablehnt, grössere Arbeiten über Hodler, die in einem anderen Verlag erscheinen, als dem seinen, mit der (auch nicht käuflichen) Überlassung von Reproduktionen (sei es auch nur einer kleineren Auswahl) zu unterstützen. Der Meister, Ferdinand Hodler selbst, hat aber die grosse Güte gehabt, mir freundschaftlicherweise eine Fülle von Zeichnungen zur Reproduktion zu überlassen. Er hat mich auch kurz vor Beendigung des Buches und nach Kenntnisnahme der wesentlichsten Teile desselben, zu der ersten und wohl auf lange hinaus alleinigen Reproduktion seines einzigen, kürzlich entstandenen, plastischen Werkes, der Frauenbüste am Schluss dieses Buches, ermächtigt.

Der Verfasser.



ERSTES KAPITEL

HODLERS LEBEN

„Oh! je commence seulement maintenant, moi! Je commence . . .“

Hodler, 1913.



I

Worin liegt der Zauber begründet, der uns oft in einer weiten Gebirgslandschaft erschüttert, als vernähmen wir im Chaos der scheinbar anarchisch wild übereinander getürmten und durcheinander geworfenen Linien und Massen, auf einmal die Ordnung gebietende Stimme, die der unübersehbaren Vielheit einen Sinn, eine alles durchdringende und verbindende Harmonie verleiht? Ist es das dunkelahnende Gefühl vom Gleichgewicht der grossen Kräfte der Natur — der einen, die alle diese Gipfel, jeden in seiner eigenen Pracht, aufgebaut, der anderen, die sie alle unterschiedslos abzutragen bemüht ist? Keine Landschaft, die eben noch alle Spuren wilden Werdens an sich trägt, noch eine, in der der Zerstörungsprozess zu weit vorgeschritten ist, finden wir schön und erhaben, und nicht in ihnen, die uns das Bild der eben werdenden, noch halb in Tierheit befangenen oder dasjenige der in Verderbnis versinkenden Menschheit geben könnten, sondern eben in jenen durch die Gewalt der Harmonie bevorzugten Antlitzen der Erde suchen und finden wir das Abbild des Göttlichen.

So stehen wir vor dem Leben der Grossen unter den Menschen. Sie, die wir als die geistigen Mächte kennen, von denen tausendfaches, kleineres Leben im besten Falle Form

und Gehalt zu leihen vermag, sie, die wir aus unserer Erdgebundenheit heraus gern frei von allen Fesseln, die uns drücken, emporgeschossen denken möchten, und die wirklich vermöge ihrer schöpferischen Kraft die höchsten Gipfel freien Menschenwillens erklommen haben, — sie sind auch diejenigen, in deren Leben Gesetz und Notwendigkeit am unerbittlichsten und unabänderlichsten walten, während das kleine, in einem anderen Sinne gebundene Leben der Anderen zumeist durch planlose Willkür und durch mannigfachen Zufall zunichte wird. Jene tragen Gesetz und Nötigung in sich, die sie zur Erfüllung zwingen — diese werden zumeist durch ein von aussen kommendes Gesetz bestimmt, durch Verhältnisse und Umstände, kurz, durch das, was man Schicksal nennt. Jene aber sind sich selbst Schicksal, sie tragen es in ihrer eigenen Natur, die sich durch die Fülle der Zufälle unbeirrbar durchsetzt mit der Konsequenz und der zunehmenden Kraft eines fallenden Körpers. Das ist es, was den unschöpferischen Menschen, der sich so eitel und hochmutsvoll im Besitz aller naturüberwindenden Zivilisations- und Kulturkräfte wähnt, von jenen Grossen scheidet, dass sein Tun und Trachten nicht wie das ihre von jener gewaltigen autonomen Gesetzmässigkeit durchpulst ist, die jene Menschen ebenso verehrungswürdig macht, wie die durch kein Menschentun und -lassen berührbare, allwaltende Natur selbst, der sie ja durch die Notwendigkeit und die Gesetzlichkeit ihres Lebens und ihres Werkes in so hohem Grade angenähert erscheinen.

Und doch, wie sind auch die Lebenslinien dieser Gros-

sen untereinander verschieden. Nicht von ihren äusseren, historischen Schicksalen kann hier die Rede sein, sondern von der Linie der inneren Entwicklung, von der Abwicklung ihrer verschiedenen Lebensphasen. Bei den einen ein naturkraftartiges inneres Feuer des Genius, das sie unaufhaltsam auf ihre eigene Höhe und zum Sieg über die Menschen treibt, bis sie von der Höhe ihrer Männlichkeit an in zunehmendem Dunkel immer reiferer und reifster Lebenserkenntnis und Lebensschwermut jenen Glanz wie Flitter von sich tun, um dem Fassungsvermögen gewöhnlicher Sterblicher bald in der Nacht eines mysteriösen Hinübergehens ins Reich des Metaphysischen zu verschwinden. Das sind Dante, Lionardo, Rembrandt, auch Beethoven — aber die erschütterndste Entwicklung dieser Art wird immer Michelangelo bleiben. Es wird wohl nie zu entscheiden sein, ob — vermöge der Affinität des Genies für die Nöte seiner Zeit — etwa der Charakter des Niederganges, den fast alle Zeiten und Völker tragen, inmitten derer das Alter dieser Genien verlief, mehr deren Ehrfurcht gebietende Schwermut zur Reife brachte, oder ob diese selbst durch die Dämonie ihres Wachstums ihre zeitliche Umgebung mit in ihr mystisches Dunkel zog.

Völlig unvergleichbar mit diesem Typus höchster Menschenart sind jene göttlichen Sterne der Kunst, die uns — wie Raffael, wie Mozart — in derselben Vollendung geschenkt worden sind, in der sie uns genommen wurden. Sie sind die Wunder menschlichen Seins, mit denen wir nichts gemein zu haben scheinen, und die deshalb am

neidlosesten anerkannt werden, eben weil sie scheinbar keinem normalen menschlichen Daseinsgesetz, keiner zeitlichen Beziehung einzuordnen sind und deshalb wie selbstverständlich keinen Massstab für uns abgeben.

Dann aber erscheinen jene typisch neuzeitlichen Eroberer-Schicksale in der Kunst, die — wie der neue Typus des technischen Erfindergenies — infolge eines grüblerischen Hanges nach absoluter Einsamkeit und Einzigkeit, zuerst durch die Hölle bitterster Verspottung und Verachtung, oder durch das tote Meer lähmender Ignorierung hindurch müssen, vom unbeirrbaren Glauben an ihre Sendung getragen, die aber, im Gegensatz zum Typus Michelangelos, im Grade des Kampfes mit der Welt das Ziel der Einordnung in dieselbe erstreben, weil sie an *dieses* Leben *glauben*. Das führt sie entweder zum vorzeitigen tragischen Untergang, oder zum späten, endlich wie eine Sonne durchbrechenden Sieg der Freude und zu endlichem Ruhm. Diesem Typus hat vielleicht schon *Greco* angehört — und das mag nicht der letzte Grund sein, warum er uns menschlich so ergreift und der heutigen Zeit so genähert erscheint — dann *Kleist*, der Unglückliche, der seinen Stern ganz in Nacht versinken sah und *Nietzsche*, der, den Ruch der ersten Morgenwinde atmend, ins Reich des Irrsinns gestossen ward. Zwischen Tragik und Vollendung stehen dann die zwei grossen wahren Neuschöpfer *Bruckner* und *Dostojewski*. Wie ein machtvoller Entwurf zu einem kaum zu ahnenden und kaum schon möglichen Menschentypus mutet besonders der letztere an. Zum erstenmal

klar zu Ende entwickelt, wenn schon vielleicht nicht zu dem Umfang angelegt wie manche der Genannten, hat sich aber dieser spezifisch neuzeitliche Typus des genialen Menschen in der Kunst in fünf Meistern, die — bis auf einen — noch unter uns leben und schaffend das Zeitalter befruchten: in *Strindberg*, in *Verhaeren*, in *Hauptmann*, in *Spitteler* und eben in *Hodler*. Wenn jene mit zunehmendem Alter immer mächtiger verdüsterten Gemüter vom Typus Michelangelos sozusagen die alttestamentliche Gedankenwelt des, aus einem fernen Paradiese durch das goldene, silberne, eiserne und bleierne Zeitalter herabsteigenden Menschengeschlechtes [diese uralte Sage der Verdammnis der Welt] in ihrer eigenen Geistesentwicklung leidend widerspiegeln, so scheint das Leben jedes der genannten Grossen unserer Zeit wie das Bild eines wachsenden Glaubens an den Aufstieg unseres Geschlechtes aus Nacht und Grauen auf die Höhe eines neuen Völkermorgens. Es geht wirklich ein überraschend einheitlicher Zug durch die Werke dieser persönlich sich so fernstehenden grossen Künstler, der uns durch seine symptomatische Kraft ergreift. Es ist ein gutes Zeichen der Zeit, dass sie vermocht hat, fünf so zur tragisch-pessimistischen Lebensauffassung geneigte Geister mit solch starkem, ihre Werke immer rauschender durchflutendem, neuem Lebensglauben zu durchsetzen. Wenn aber wirklich, kraft der ausserordentlichen Assimilationsgewalt des Genies für die grossen Erscheinungen seiner Zeit, diese Männer das kostbare Gut jenes Lebensglaubens wirklich von ihrer Zeit empfangen

haben, so ist es nicht minder wahr, dass sie mit diesem nicht gewuchert, sondern es — jeder in seiner absolut unvergleichlichen Weise — bereichert und geadelt dem neuen jüngeren Geschlecht in schier unerschöpflicher Fülle wiedergeschenkt haben. Die beiden reichsten, erschütterndsten und für die ganze Zeit symptomatischsten Entwicklungen aber sind diejenigen Strindbergs und Hodlers. Beide haben denselben Schritt aus ihrer Zeit heraus in die Zukunft mit gleicher Eigenmacht aber auch mit gleicher innerer Notwendigkeit getan — beide sind auf ihrem Gebiet aus naturalistischen Revolutionären zu den wahren Stil-Synthetikern unserer Zeit geworden.

II

Hier folge das Bild von Hodlers Leben, *als Träger seines Werkes genommen.* Als solches allein ist es der Gegenstand des Künstler-Biographen. Alles, was darüber hinausgeht, dient der Psychologie, der Neugier oder der Selbstgefälligkeit — jedenfalls einem ausserkünstlerischen Sentiment. Es mag beneidenswert schön, erschütternd gross oder auch klein und hässlich sein — alles das ist in verschiedenen Hinsichten „interessant“ [wenn auch manches nur für denjenigen Geist, der im Leben des Grossen lüstert nach Sensation und danach, in ihm seine eigenen Schwächen widergespiegelt und gerechtfertigt zu finden]. Was aber trug das alles zur Entwicklung des künstlerischen Geistes des Schöpfers selber bei und was leistet es heute zur Erschlies-

sung des menschlichen, künstlerischen oder allgemein-philosophischen Verständnisses seines Lebenswerkes? Dies allein darf für uns der Massstab für die Bewertung und also für die Auswahl der chronologischen Ereignisse eines Künstlerlebens sein, und das besonders für dieses Buch, mit dem eine philosophische Deutung eines Künstlerlebens und -schaffens gegeben werden soll.

Ist doch im Grunde alle Geschichtsschreibung Wertung und Deutung, wenn sie mehr als eine zufällige Anhäufung von Tatsachen sein soll [die ja wieder keine „Geschichte“ gäbe]; denn sie ist Wahl. Auch die gewissenhafteste Chronologie schützt einerseits nicht vor der Zufallsbeschränktheit unseres Wissens, andererseits nicht vor willkürlicher oder — bei dem unendlichen Kontinuum des Lebens — notgedrungener Auswahl. Von den Kriterien dieser Auswahl Bekenntnis abzulegen, ist Gebot der Objektivität. Eine andere Objektivität aber als die der ehrlichen, unmissverständlichen Kenntnisgabe der subjektiven Grundsätze der Auswahl gibt es für keinen Geschichtsschreiber, der ein Mensch ist. Eine gegenteilige Behauptung wäre eine Verschleierung der Wahrheit und ein historischer Versuch auf ihrer Grundlage bedeutete gerade das Gegenteil wirklicher Objektivität, nämlich die kritiklose Erhebung der notwendigerweise subjektiv beschränkten Grundsätze der Wahl zu allgemeinen Gesetzen.

So bekenne ich hier offen, nicht in der Lage zu sein, eine vollständige, dokumentierte Biographie Hodlers geben zu können. Ich erkläre aber gleichzeitig, dass ich auch

dann, wenn ich in der Lage wäre, sie zu geben, durch diese Aufgabe nicht genügend gefesselt würde und ich sie gerne einem anderen, zu dieser Arbeit Berufeneren überliesse. Demgegenüber aber sei andererseits betont, dass — abgesehen von den rein äusserlich orientierenden historischen Tatsachen — was hier von Hodlers Leben steht, ein Extrakt vorstellt aus wiederholter starker Fühlungnahme und vielen Gesprächen mit dem Meister selbst. Und zwar trieb mich ein leidenschaftlicher Drang zur Erkenntnis des Werdens seiner Kunst zu ihm, dessen Werke mich von der frühesten Jugend an geistig begleitet und geleitet haben. Dieser stille, zähe, aber gleichmässige Kampf des inneren Werdens und Wachsens der Kunst Hodlers übte, sowie ich ihn nur fühlend ahnte, eine magische Anziehung auf mich aus. Er ist so das Grundthema nicht nur dieses Kapitels, sondern dieses ganzen Buches geworden. Versuche ich aber hier, besonders Hodlers *Leben* nach Massgabe seiner produktiven Wellen oder besser seines unaufhörlichen schöpferischen Stromes abzufragen — und auf dieses Thema suchte ich stets die Gespräche mit dem Meister zu lenken — so ist es mir, als müsste ich mit Aufbietung einer übermenschlichen Geschicklichkeit etwas unausdrückbar Notwendiges aus dem Zufälligen seines menschlichen Auftretens herauslösen, und als verriete ich das Werk selbst, wenn es mir nicht gelingen sollte, das Leben, aus dem es gewachsen, mit meinen Worten irgendwo im Kern zu treffen und wiederzugeben. Doch beruhigt mich die Überzeugung, dass der Kontrapunkt jenes Werkes nicht dieses

Leben selber sei, das ja vergeht, sondern dass das Werk seinen Generalbass längst vom Leben abgelöst in sich aufgenommen hat und ihn volltönend in sich weiterträgt bis zu der Menschen und ihrer Künste Ende und wohl darüber hinaus! Ist doch das Menschenleben des Künstlers nur ein schmaler, wenn auch unumgänglicher Mittlersteg zwischen der Ewigkeit der Natur und der Unsterblichkeit der Kunst! Gelingt es mir dann in den übrigen Teilen des Buches den Generalbass des Hodlerschen Lebenswerkes selbst anzuschlagen und zum Tönen zu bringen, dann möge mir diese biographische Sünde verziehen sein!

Hodlers Leben ist das vorausgelebte Leben einer eben erst aufsteigenden Zeit. Einer Zeit, die unerbittlich und unabwendbar zu ihren Zielen strebt. Es wird in der Kunstgeschichte nicht leicht ein Künstlerleben aufgewiesen werden können, das so von innerer Konsequenz getrieben, so machtvoll zielstrebig und notwendig verläuft wie dasjenige Hodlers. In einem einzigen, fest und sicher durch die Jahrzehnte aufsteigenden, sich stets verstärkenden Strich müsste es graphisch dargestellt werden. Nicht auf einen Punkt in der langen Linie könnte hingewiesen werden, wo sein Lebensfaden zittert, sich verwirrt und verwickelt oder wo er zu zerreissen droht.

So gewaltige Probleme Hodlers Kunst in uns aufrüttelt, sein Leben war ihm selbst nie ein Problem. Er war nun einmal da und handelte. Vom ersten Augenblick seines praktischen Eingreifens in die Umwelt an war sein Sinn auf

die Tat gerichtet. Wie im Dienst eines grossen Unbekannten, für den er verpflichtet war, jeden Tag und jede Stunde mit Arbeit zu füllen. Und zwar durch einen weitfristigen Pakt, der auf der Basis eines vorbehaltlosen freien Vertrauens von Mann zu Mann auf das Lebensganze ging. Dabei nichts ausgemacht über die Art der Arbeit, nur Arbeit! Ehrliche, männliche Arbeit, für die der ganze Mann ins Gewicht geworfen wurde — darauf kam es an. Und das Glück hat es gewollt, dass dieser Mann mit Schätzen in die Wagschale sprang, die berufen waren, ein ganzes Zeitalter der Malerei auf eine neue Höhe zu heben. Hodlers Auffassung von Lebensehre aber hat es mit sich gebracht, dass keine einzige der gewaltigen, in ihm aufgespeicherten Kräfte für das Ganze seiner Zeit unausgenützt geblieben ist. Und doch hat er sich diese Ausbeutung zu Nutzen und Frommen der ganzen Zeitkunst nicht einfach so vorgenommen, wie man sich ein philanthropisches oder politisches Ziel setzt. Er war kein selbstgefälliger Träumer, obschon die Fülle der künstlerischen Gesichte ihn sein Leben lang und von Kindheit auf antrieb, und deshalb war er keiner jener Weltverbesserer, die an Stelle des mangelnden Könnens den guten Willen einsetzen. Er war ein Berufener, ohne es zu wissen und zu wollen. Ihn überlistete die Berufung zu dem grossen Amte, das nur wenigen Sterblichen verliehen ist, ganz heimlich während rastloser Ausübung seiner als Berufspflicht erachteten Tagesarbeit. *Es* war eben mächtiger als er und hat eines Tages das Heft in die Hand genommen und die ganze Vitalität

eines kraftvollen jungen Pflichtwillens sich für seine höheren Zwecke fast gewaltsam dienstbar gemacht —: das Genie! Das ist der Sinn von Hodlers ganzer merkwürdiger Jugendgeschichte.

JUGENDJAHRE

[1853—1871]

Es war um die Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. In der von Bern zugewanderten Familie des „Flachmalers“ [Dekorationsmalers] Schüpbach in Thun ging es traurig zu. Hunger und Not wollten nicht weichen. Das Elend hatte eben schon zu viele und zu tiefe Wurzeln. Denn es war erwachsen aus einer sorgenreichen Geschichte der Gründer dieser Familie selbst. Als nämlich Schüpbach anno 1861, selbst schon verwitwet, die Schreinerswitwe Margarethe Hodler, geborene Neukomm mit ihren acht unerwachsenen Kindern heiratete, da hatte er sich offenbar „übernommen“. Dazu reichte sein Verdienst einfach nicht aus. Aber darüber hat sich dieser sonderbare Mann, in dem ständig irgendeine Unruhe flackerte, seinen „guten Kopf“, den er [wie Hodler versichert] gehabt haben soll, nicht lange zerbrochen. Es wollte nun einmal nicht gehen, das schien vorbestimmt. Und er war nicht der Mann, dem Schicksal in die Speichen zu greifen. Sein Talent, das in einer ausserordentlichen gesellschaftlichen Begabung bestand, in einem „intelligenten Augenblickshumor, der ihn sehr beliebt machte“ [Hodler], hatte

ihn eher zu einem lachenden Philosophen, zu einem Lebensgeniesser bestimmt. So liess er es gehen wie es gehen wollte, nämlich bergab. Die Arbeit in seinem Malergeschäft blieb mehr und mehr liegen — er selber aber, vom Elend aus dem Haus getrieben, neigte sich mehr und mehr der feuchtfröhlichen Geselligkeit zu. Da sprang das älteste seiner Stiefkinder ein, der Knabe *Ferdinand*, der, geboren am 14. März 1853, und nun kaum 13- oder 14jährig, schon seit etlichen Jahren des Stiefvaters Handwerk so gut wie erlernt hatte, indem er neben der Schule Wirtshausschilder, Ladenschilder, Kutschen und Gefährte aller Art mitangestrichen hatte. Dieser halbwüchsige Knabe, eine wilde Natur, die sich von jeher am liebsten einsam in den Wäldern herumtrieb und auf alle Bäume kletterte, wo er, wie jeder Junge ärmerer Familien in der Gegend, dürres Brennholz für die Familie herunterzusägen hatte, und der lange nur widerwillig zur Schule ging, — dieser junge mutige Bursche übernahm die Führung der väterlichen Malerwerkstatt! Das war eine Tat!

Wer war nun aber dessen eigentlicher Vater? Ein seltsames Gegenstück zu Schüpbach. Ein Schreiner, ein Zimmermann, zuerst in Bern ansässig. Er starb im Jahre 1858 in Chaux-de-Fonds, als Ferdinand fünf Jahre alt war und in der „Gvätterli"-Schule [Kinderschule] die ersten mühsamen und sehr schmerzlich empfundenen Versuche machen musste, die ihm fremde Sprache des Landes, die französische, zu erlernen. Er wird von Hodler als ein ernster, ja fast finsterer Mann geschildert, der an der

Schwindsucht litt, die ihn arbeitsunfähig machte und an der er auch starb, kurz nach dem Versuch, auf anderem Boden, in dem düsteren Nest im französisch-schweizerischen Jura, sein Auskommen zu finden, wohin er eben erst von Bern aus mit der ganzen Familie aus Arbeitsmangel übergesiedelt war. Das neblige Klima soll ihn, den Brustkranken, sehr bedrückt und schliesslich gefällt haben. — Hodler erinnert sich seiner noch heute. Er glaubt nicht viel von ihm an Eigenart geerbt zu haben. Es kann aber wohl sein, dass er Züge von ihm überkommen hat. Vielleicht den Hang zur Grübelei, der sich im Sohn zu einer philosophischen Denkungsart steigerte. Diesen Hang aber, meint Hodler, könne er auch von der Mutterseite haben. Wenigstens gab es da einen merkwürdigen grüblerischen Onkel. Überhaupt sei er im Grunde mehr die Mutter als der Vater. Physisch aber sei sein Grossvater väterlicherseits sein wahrer Ahne — „denn dieser ist sehr alt geworden!“ Mit Staunen fragt man sich da nur, wie konnte ein solches Phänomen der Kraft, wie wir es unter dem Namen Ferdinand Hodler begreifen gelernt haben, immerhin von einem schwindsüchtigen Vater abstammen? Das Rätsel löst sich, wenn wir von Hodler vernehmen, dass erst nach seiner Geburt der Vater brustkrank wurde. Ferdinand war das erste von acht Kindern, um seinetwillen mussten seine Eltern sich schliesslich heiraten. Er war also ein Kind der Liebe in besonderem Sinn. Und auch ein wahres Schicksalskind! Brachte doch die Heirat, die sein Erscheinen in dieser Welt erzwang, noch sieben

armen Wesen das Licht des Lebens, das für sie nicht viel mehr als eine trübe Funzel war — wurden sie doch alle, den Krankheitskeim des Vaters im Leibe, vor der Höhe ihres Lebens geknickt. Rechnet man den Tod des Vaters, viel Krankheit und Tod in der weiten Verwandtschaft und schliesslich den ebenfalls zu frühen Tod der Mutter hinzu, so war das ein langes grosses, die ganze Jugend Hodlers durchziehendes Sterben, das ihm nach seinem eigenen Zeugnis einen höchst merkwürdigen philosophischen Begriff vom Leben gab! „In der Familie war es ein allgemeines Sterben. Mir war schliesslich, als wäre immer ein Toter im Haus und als müsste das so sein.“ Das erschütterndste Erlebnis seiner Jugendzeit aber war der Tod seiner Mutter im Jahre 1867. Diese hatte stets, trotz aller Sorge, etwas Lebenskräftiges, Sonniges gehabt, einen durch keine Not zu brechenden Lebensglauben. Darum fiel ihr das Sterben so schwer, dazu von so vielen unmündigen Kindern hinweg. [Zu den acht aus erster Ehe, von denen allerdings einige schon dem Tode verfallen waren, kamen eben aus zweiter Ehe noch vier hinzu. Von diesen vier Stiefgeschwistern sind heute noch zwei Brüder am Leben, beide in Boston in Amerika — als die einzigen Überlebenden ausser Hodler von den elf Brüdern und einer Schwester.] Wochenlang dauerte das Sterben der Mutter. Ferdinand schlief im gleichen Zimmer mit ihr. Sie habe wahnsinnig gelitten und geschrieen. Bei jedem Schrei der gequälten Mutter in der Nacht sei er aus dem Bett gefahren. Bis zum letzten Augenblick

war sie geistig klar und wach und in Sorge um die Kinder. Ferdinand war ihr Liebster, Vertrautester. Er hatte ihr wohl durch jenen männlichen Entschluss, die energische Aufnahme des Geschäftserwerbs, viel Freude, viele Hoffnungen für die Zukunft gemacht! In welcher Richtung mag sie sich seine Entwicklung gedacht haben? Sie wird vom Leben gewöhnt worden sein, sich keine grossen Illusionen zu machen! Des einen war sie sicher: des Charakters! Den hatte ihr Ferdinand bewiesen. Er hatte ihr die Jugendrechte geopfert, indem er sie kurzerhand ablegte. Was brauchte es mehr? . . . Dann starb sie. Und so ist es, als wäre sie gestorben, um ihrem Sohn die Jugend wiederzugeben. . . .

Die „Permanenz des Todes", wie Hodler heute das grosse Unentrinnbare nennt, die mit derselben Naturgesetzlichkeit, nur in umgekehrter Richtung, das Leben zu durchdringen trachtet, nach der dieses selber abläuft, griff früh, hart und nachhaltig in Ferdinand Hodlers Vorstellungsleben ein und bestimmte es auf lange hinaus, ja bis heute! Blieb das tief Pessimistische dieser Einsicht zumeist für seine Stoffwahl bestimmend bis zur „Eurhythmie" [1895], so gab das Gesetzmässige an ihr, befreit von allem Bedrückenden, die allgemeine psychische und formale Grundlage zu dem ganzen seitdem erwachsenen Gebäude seiner klaren und weisen Natur- und Lebensphilosophie.

Der junge Hodler hatte bis dahin weder erfahren, was Glück der Kindheit, noch was Glück der Jugend sei. Als er mit der verwitweten Mutter ehemals von Chaux-de-Fonds

nach Bern zurückverpflanzt worden war, hatte er dies allerdings wie eine Seligkeit empfunden, und da mag ein Schimmer von Glück in sein trauriges Leben gefallen sein. Dieser Glanz kam vom Bilde der Stadt Bern, das ihm einen unglaublichen Eindruck machte und das er — wie es damals war — für sein Leben liebgewann und behielt. Doch trübte ihm dort bald der Besuch der Volksschule [der Stalden- und Mattenschule] die Freude, nachhaltiger aber noch das Elend in der Familie, das ihn auch nach der Wiederverheiratung der Mutter mit Schüpbach — ja von da an erst recht — nach Thun verfolgte und dort dauernd darniederhielt.

Dass Ferdinand seine Jugend nach dem Tode seiner Mutter dann trotzdem noch so hat nützen können, wie er es in der Folge getan, dazu hat ihm doch noch jener Schüpbach den wichtigsten Dienst geleistet. Wie als wollte er ihn ritterlich belohnen für seine junge, kräftige Hilfeleistung in dem von ihm aufgegebenen Haushalt. Noch bevor Schüpbach nämlich nach dem Tode seiner zweiten Frau, 1867, nach Steffisburg übersiedelte, scheint er ihn zu dem „Kunstmaler“ Sommer in Thun in die Lehre gegeben zu haben, den er persönlich kannte. Das war von seinem Standpunkt aus viel getan, da ihm Sommer sicherlich als Vertreter des „Höheren“, ihm selbst als Flachmaler Versagten — und gewiss als Künstler gegenüber dem Handwerker — erscheinen musste. Dieser Entschluss setzt irgendeine Ahnung, vielleicht auch eine wirkliche Erfahrungserkenntnis von dem höheren

Talent seines Stiefsohnes voraus, und das darf Schüpbach, der Ferdinand Hodler in so frühen Jahren das ehrliche Handwerk des Anstreichens beigebracht hatte, nicht vergessen werden. Ebenso sei ihm hier noch ausdrücklich ein gewisser, mehr als handwerklicher, Einfluss auf Hodlers Geschmack gutgeschrieben, den dieser ihm noch heute nicht vergessen kann. Schüpbach zog in seiner Dekorationsmalerei ganz bestimmte Farben allen anderen vor. Und zwar waren es, wie Hodler versichert, stets höchst „vornehme“ Farbenkombinationen. So hatte er eine nie zu stillende Vorliebe für die Kombination: „Blau und Gold“! Alles Mögliche und Unmögliche [so nicht nur Schilder, sondern auch Bänke und Stühle usw.] musste zu der Befriedigung derselben vorhalten, und er stiess seine Besteller, allein zu diesem Zweck, mit jedem Bruch der Konventionen vor den Kopf — in einer natürlich sein Geschäft empfindlich schädigenden Weise. Diese Kombination „Blau und Gold“ ist denn auch bis auf den heutigen Tag für Hodler eine Lieblingszusammenstellung auf gewissen Gebieten, wie der Landschaft, geblieben. —

Erst bei Sommer aber beginnt Hodlers innere Entwicklung als Künstler, wenn auch gar nicht durch das Verdienst Sommers! — Vorerst mag der Künstler in Hodler nur ein dumpfes und ganz unbewusstes Triebleben geführt haben. Zu viel äusserer Respekt vor dem in seinem Ort „berühmten“ Mann, der in den Augen von Hodlers ganzer Umwelt sicherlich ein grosser Künstler war, hielt wohl das Selbsterwachen, hielt den Glauben an sich selbst noch

zurück, sonderlich bei einem Menschen, dem von Jugend auf das Leben wahrlich keinen Grund zum Hochmut mitgegeben. Dazu kam das Ferdinand durch die bittere Armut seiner Jugend aufgezwungene Pflichtbewusstsein, seinen Lebensunterhalt und möglichst einen Zuschuss zu dem seiner Geschwister verdienen zu müssen, und so kam es, dass er zunächst seine Praxis in der höheren Art Anstreichekunst für eine Fortsetzung des früherlernten Berufes hielt und als solche betrieb — also zu dem Zwecke des Geldverdienens. Schliesslich ist dies ja nur die konsequente Auffassung einer Kunst wie derjenigen Sommers von seiten eines wirklichen, wenn auch noch unbewussten Künstlers! Gerade diesem heimlichen, geborenen Künstler [der noch nicht erwacht, der aber doch da war] musste es unmöglich sein, sich auf die Produktion von gefälligem Tand für den Fremdenvertrieb, wie ihn Sommer malte, als auf eine Art Kunst einzulassen, und er konnte sie nur als Gewerbe überhaupt ohne Aufstand aller echten Instinkte über sich bringen. Sommer soll übrigens, wie das Hodler auch heute noch gerne versichert, in seiner Landschaftskunst gewisse künstlerische Qualitäten gehabt haben, und aus ihm hätte bei glücklicheren Lebensumständen vielleicht auch etwas Besseres werden können. Sowie aber einmal das Kunstgewissen in dem jungen Hodler erwachte, musste ihn ein Abgrund trennen von einer „Kunst" seines Lehrers, die doch im wesentlichen nur Kunst war in dem Sinne, wie man sagt es sei eine Kunst, ein Ei auf die Spitze zu stellen.

Noch aber war die Scheidung der Instinkte in ihm nicht weit genug vorgeschritten. Diese müssen zu der Zeit noch in einem undifferenzierten, dumpfen, kompakten Schlummerzustand beharrt haben, so wie ein Goldblock in der Erde, von dem nichts abbröckelt, so sehr sich die Wässerchen bemühen, der nur als Ganzes gehoben werden kann. Das beweist anscheinend Hodlers Verhalten nach seinem „Austritt" bei Sommer. Dieser war nicht ein grundsätzlicher Bruch mit dessen Kunst, sondern nur eine Verselbständigung in derselben Gattung Gewerbe. Hodler machte sich mit zirka 16—17 Jahren selbständig wie ein ausgelernter Geselle irgendeines Handwerks, und malte fortan auf eigene Faust genau dieselben Schablonen, die er sich in der Schule bei Sommer angelernt hatte, nur dass er sie auf eigene Rechnung und freizügig, bald da, bald dort im Bernerland, vertrieb. Er muss in dem regen Fremdenverkehr der Gegend von Thun einen ganz nennenswerten Absatz gefunden haben.

Und doch! Mitten in diesem Betrieb und unmittelbar durch diesen selbst veranlasst — der jeden weniger urtümlich veranlagten jungen Künstler in den Schlamm des Kitsches hätte ziehen müssen — fällt das entscheidende innere Erlebnis Hodlers: der Zusammenprall des dumpfen Gestaltungsdranges, in seiner allgemeinen Form der Vitalität und Aktivität, mit der grossen und weiträumigen Natur des „Alpentores" bei Thun. Des jungen Hodler aussergewöhnliche und in so früher Jugend schon so mannigfach bewiesene Aktivität war der Entwicklung seines künst-

lerischen Sinnes weit vorangeschritten. Nicht das ist der wahrhaft grosse Gewinn der Sommerschen Schule für den jungen Hodler, dass er in ihr gewisse höhere Praktiken der Malerei gegenüber der blossen Anstreichekunst erlernte [obschon auch dieser Gewinn nicht zu unterschätzen ist], sondern dass er durch sie aus dem Aufgabenkreis reiner Zweckmässigkeit der letzteren herausgerissen und vor die Natur selbst gesetzt wurde. Mochten ihm da noch so konventionelle Schematen der Darstellung von Sommer geboten werden, mochte er selbst diesen neuen Aufgabenkreis noch so sehr als blosse Erwerbsquelle ansehen: so wahr in ihm überhaupt ein Künstler lebte, mussten dadurch alle seine wahren künstlerischen Triebe zum Keimen gebracht werden! Denn die ewige und doch ihr Antlitz ewig verändernde Natur kann nur auf einen künstlerisch Blinden ihre wahrhaft revolutionierende Wirkung verfehlen, die sie auf den geborenen Künstler ausübt, sobald nur einmal der Kontakt zwischen ihr und seinem Innenleben hergestellt ist. Und welche noch so suggestive malerische Schablone, die sich zwischen die Natur einerseits und die Vitalität eines jungen Hodler andererseits schöbe, vermöchte auf die Dauer diesen Kontakt zu verhindern, das Hin- und Herüberschiessen der Fluten des Naturerlebnisses zu hemmen oder abzuschneiden? Dieses Erlebnis war ja nicht von heute, sondern schon aus den frühesten Knabenjahren bezeugt Hodler seine grossen Eindrücke der Natur des Bernerlandes. Von Thun aus machte Hodler natürlich schon während der Knabenzeit, wieviel

mehr — sozusagen von Berufs wegen — während der „Lehre“ bei Sommer, viele und beständige Ausflüge in die Berge. Die freien Tage verbrachte er in Steffisburg, wo seine verwaiste Familie jetzt wohnte. Ganze halbe Tage habe er mit Vorliebe an der „Kohlen“, einem Bergbach in der Umgegend, versessen, wo der Blick tief auf den Thunersee sich senken und über die Stockhornkette und den Niesen [denen Hodler bis heute treu geblieben!] zur Blümlisalp und zur Jungfrau schweifen konnte, und wo ihm viele erste Künstlerträume aufgegangen seien. Aber einen geradezu bestimmenden und deshalb unvergesslichen künstlerischen Eindruck machte ihm schon früher und nun stets aufs neue jeder Besuch der Stadt Bern. Das Stadtbild war damals noch ein viel interessanteres und schöneres als heute. Es war im wesentlichen noch die Stadt, die schon Goethe in das hellste Entzücken versetzt hatte. Vor allem standen noch einige der für das Gesamtbild entscheidenden Wälle, Tore und Türme, so der Christoffelturm, dessen gewaltige, fünfmal lebensgrosse, dekorative Figur Hodlers Phantasie [dieselbe, die später „Marignano“ schuf!] die ganze Jugend lang beschäftigte. Durch sie, das Tor und den Teich und den Hirschgarten davor, war ihm „der obere Stadtteil eine Herrlichkeit“. Doch „diese herrliche Stadt von damals ist nun modernisiert — weg ist die damalige Schönheit!“ . . .*

* Übrigens muten viele der Stilelemente von Hodlers späterer Historienmalerei nicht ohne Grund wie Fortentwicklungen von Motiven der unvergleichlichen Figuren-Brunnen Berns an, die alle Gassen bedeutend machen, da sie wahre Meisterwerke nationaler Volkskunst sind.

Jetzt also erlebte Hodlers Naturerleben seine Verbindung mit einem bereits mehr oder weniger bemeisterten Handwerk. Dieses wird, auf einem gewissen Punkt der inneren Entwicklung angelangt, als in hohem Grade geeignet erkannt, jenem Erlebnis Ausdruck zu geben, Gestalt zu verleihen. Der Gestaltungswille um der Gestaltung willen wird mächtig angereizt. Der rein künstlerische Trieb, einmal erwacht, findet einen schon durch eine harte Schule des Lebens gegangenen, für die jungen Jahre ausserordentlich gefestigten Willensapparat vor. Und so sehen wir denn Hodler auf einmal in seinem Handwerk fieberhaft betriebsam mit dem ausgesprochenen Zweck, dadurch soviel Geld zu verdienen, dass er sich ganz der systematischen Ausbildung seiner entdeckten künstlerischen Möglichkeiten widmen kann! Dieser Wille konnte im höchsten Grade da sein, ohne schon die Produktion in ihrem Wert zu bestimmen oder auch nur zu berühren. Ja, gerade dieser neue, instinktiv auf die absoluten Zwecke der Kunst hinzielende Wille musste die Unzulänglichkeit aller bisherigen Ausdrucksmittel für diese Zwecke in so niederdrückendem Grade empfinden lernen, dass der junge Künstler völlig auf deren Verwendung verzichten und sich ganz nur auf die Erwerbung und Ausbildung neuer, höherer Ausdrucksmittel richten musste. Wer aber das Ziel will, muss den Weg wollen. Der Weg ist das Geld, und Geld gab ihm niemand. So musste er es sich selbst schaffen, und dazu eben musste ihm sein Maler-Handwerk dienen, schlecht und recht nach jeder Möglichkeit. Und es hat ihm gedient.

LEHRJAHRE
[1871—1890]

I

ERSTE GENFER ZEIT [1871—1872]

So kommt Hodler nach Genf. Er hatte von Genf stets als von der „Kunststadt“ schlechthin sprechen hören. Doch bewog ihn auch ein ziemlich nebensächlicher, subalterner Grund, seine Schritte in die Hauptstadt der Westschweiz zu lenken: er wollte die französische Sprache erlernen, wozu er schon in der frühesten Kindheit vergebliche Anstrengungen hatte machen müssen. Das ist ja für jeden Schweizer bis zum letzten Stallknecht die obligatorische Abrundung der Bildung, besonders aber für den Bewohner des Kantons Bern, des Sprachgrenz-Kantons. Nie hatte er die Absicht, in Genf dauernd zu bleiben. Was ihn bis heute an das Genfer Pflaster gebannt hielt, das waren alles Schicksalsdinge.

Zuerst, und zwar die ganzen ersten Jahre hindurch, empfand der junge, zirka 18jährige Berner die Fremdheit des Milieus überaus bitter. Zwar machte er sich unverzüglich an die Arbeit und stürzte sich mit wahrem Heisshunger studierend und kopierend auf die erste wirkliche Gemäldesammlung, die er im Leben sah, das Musée Rath. Aber sein Hang zur absoluten Einsamkeit, der ihn seit seiner traurigen, von dem vielen Sterben in der Familie

verdüsterten Kindheit, besonders aber seit dem Tode seiner Mutter, noch auf Jahre hinaus vollkommen beherrschte, liess ihn jedem Gefährten in weitem Bogen ausweichen. Die Gefühlskälte, die ironische Art, wie überhaupt die ganze einseitig intellektualistische Natur der Stadtmenschen stiessen ihn ab. Das Gefühlvolle, das Gemüt der Leute am Thunersee, das diese Gegend zu einem Paradies des Volksgesanges macht, so dass an schönen Sonntagen jede Berghalde von den vertrauten warmen Liedern ertönt, das fehlte dem jungen Hodler in Genf [wie er sich heute noch schmerzlich erinnert] ganz ausserordentlich. „Überhaupt", sagte er einmal, „die Berner haben eben einen Fond von Gemüt und Empfindung, den kein anderer Schweizerstamm besitzt. In Genf, da singen nur die durchziehenden Savoyarden — auch ein Bergvolk! Und das ging mir immer durch und durch!" Oder es erlabte ihn ab und zu der zufällige wehmütige Klang einer Berner „Handharfe" [Ziehharmonika], den er heute noch so liebt, dass er stets mindestens ein halbes Dutzend solcher Instrumente auf Lager hält und einst für eine besonders zart und „nobel" tönende dem Maler Max Buri eine teure Leinwand gab. Im ganzen haben wir es wohl nur seiner grenzenlosen Armut jener Zeit zu danken, dass der junge Hodler nicht schon in den ersten Monaten den Weg wieder unter die Füsse nahm, den er hergekommen, um unverrichteter Dinge wieder ins Berner Oberland zurückzukehren. Dadurch hätte er sich wohl ein gut Teil seiner künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten verscherzt, die doch gerade in

Genf und damals wohl für Hodler in Genf allein erschlossen werden konnten.

Genf war damals die einzige künstlerische Metropole der Schweiz und als solche im Volksmund. Es produzierte zwar im wesentlichen eine ganz verlogene und nur durch stoffliche Romantik „nationale“ Kunst, wie die süsslichen Kulissengebirge oder die pathetisch-rhetorischen Sturmlandschaften Calames und Didays. Noch das Beste, was dort geleistet wurde, war eine in ihrem ganzen Wesen unnationale, internationale Ablegerkunst der Pariser Schule. Doch war diese Schule zu der Zeit, als Hodler in Genf eintraf, noch gar nicht endgültig durchgedrungen und gegenüber jener in einer Art vornehmer revolutionärer Opposition. Mit gutem Recht. Vertrat sie doch die Aristokratie des wirklichen, rein malerischen Talentes und — gegenüber einer innerlich unwahren, mit „poetischen“ Motiven leichter- und billigerweise „Stimmung“ erzeugenden, nach dem Publikumsgeschmack äugenden, Atelierkunst — die Forderung des unablässigen Studiums und des ehrlichen Ausdrucks der Natur selbst.

Diesen fruchtbar aufgepflügten Genfer Boden betrat Hodler also als 17- oder 18jähriger. Es war sein Schicksalsschritt! Doch zunächst sollte sich ihm noch eine bittere Enttäuschung quer über den so mutig beschrittenen Lebensweg legen. Hatte er ein klares Bewusstsein von der künstlerischen Lage in Genf, wie wir sie heute in zwei Sätze zu fassen vermögen? Sicherlich nicht. Mit dem naiven Staunen begabt, mit dem wunderbaren Vermögen der Verehrung

und Bewunderung ausgestattet, wie es wahrhaft schöpferische Geister von früh auf auszeichnet, hat er sich zunächst unbekümmert um den Streit der Schulen — und wohl auch kritiklos — allem ihm als Vertreter des „Höheren“ Erscheinenden hingegeben. Er hatte keine Konnexionen, keine Empfehlungen mitgebracht und wurde von niemandem geführt und aufgeklärt. So ist es selbstverständlich, dass ihm zunächst die herrschende Richtung, die Calames, unter die Hände geriet. Eifrig kopiert er im Musée Rath dessen Werke. Diese werden wohl auch das „Modernste“ gewesen sein, was man „wagen“ durfte, aus öffentlichen Mitteln anzuschaffen und dem öffentlichen Studium, und das heisst gratis, zugänglich zu machen. So griff Hodler unverzagt zu, wo er konnte, um zu lernen. Ausserdem war diese Kopiertätigkeit für ihn von vornherein eine Erwerbsfrage. Vertrat doch dieser Calame nur in der Richtung seiner bisherigen Handwerksmalerei wirklich „Höheres“ und musste dem jungen Malerhandwerker darin allerdings Staunen abzwingen, konnte aber dem mit solchen Opfern und solchem eigenmächtigen Wagemut nach höherer Ausbildung Suchenden unmöglich Befriedigung bieten. Während andererseits die Erwerbsfrage für den jungen Hodler eine mit allen Gefahren für Sein oder Nichtsein seiner künstlerischen Zukunft ausgestattete Existenzfrage war. Hatte er doch nach Genf vielleicht nichts weiter mitgebracht, als sein Billett und gerade soviel Geld, um die ersten Tage zu essen, im weiteren der naiven Hoffnung lebend, auch hier Absatz für seine „Sommer“liche

Fremdenkunst zu finden, mit welcher er natürlich in einer immerhin kultivierten Stadt bald aufs trockene kam, während sich für Kopieen der geltenden und offiziellen Genfer Kunst gelegentlich Liebhaber finden mussten. Kurz, wir sehen Hodler in der ersten Genfer Zeit, vielleicht volle zwei Jahre lang, im Bannkreis der offiziellen Grössen *Calame* und *Diday* und also auf dem faulen Ast der Genfer Kunst — ob aus ungeklärten künstlerischen, ob aus zwingenden finanziellen Gründen.

Um so verständlicher erscheint es uns, dass er in derselben Zeit sich mit der unverbrauchten Kraft und dem Erkenntnisdrang eines echten Autodidakten in die Wissenschaften warf, und zwar gleichzeitig in humanistische und mathematisch-naturwissenschaftliche! Er hatte einstweilen bei seinem Ansturm auf die Hochburg der hohen Künste den Weg verfehlt und sein tief an sich selbst glaubender, vorwärts drängender und dazu ehrgeiziger Geist musste sich während der unvermeidlichen Ernüchterungszeit ein vollwertiges Äquivalent schaffen, wo eine andere weniger aktive und weniger tiefe Natur sich vielleicht einem gefährlichen Nihilismus oder einem selbstgefälligen Weltschmerz hingegeben hätte. Nur auf Grund einer solchen durch einen künstlerischen Irrweg erzeugten Depression können wir heute verstehen, wie ein solches Gestaltungsgenie wie Hodler einmal — wie er selbst es von jener ersten Genfer Zeit bezeugt — ernstlich den Gedanken wälzte, zu den Wissenschaften überzugehen. Hodler — ein Mathematiker! Denn er war damals vorwiegend mathematisch gesinnt.

Oder gar: Hodler — ein Altphilologe! Lernte er doch damals völlig aus eigener Kraft die alten Sprachen und las die griechischen Klassiker, wenn auch nicht in der Ursprache, wozu er es in Wahrheit nie gebracht, so doch mit der Sehnsucht, dies einst zu können. Er hat auch als Hörer die Universität besucht und Vorlesungen aus verschiedenen Stoffgebieten gehört. Das währte noch ein gut Teil der siebziger Jahre. Und lange mit einem wahrhaft beruflichen Ehrgeiz. . . . Nein, es war nicht seine Berufung! Schon die dogmatisch-ontologische Methode, die aus Gründen einer bequemen Didaktik von so vielen Hochschullehrern leider mit Vorliebe befolgt wird — und damals wahrscheinlich noch mehr als heute —, musste der stark instinktiven, synthetischen Natur des jungen Hodler gegen den Strich gehen. „Das erste, was mir auf der Universität auffiel," sagte einmal Hodler, „war, dass man immer nur etwas zu beweisen suchte, was man vorher schon wusste und behauptet hatte, anstatt immer von neuem zu fragen: Warum? Und es kam jedem immer nur auf das bessere Beweisen an . . ." Dagegen begeisterte ihn Plato auf das höchste durch seine „natürliche Logik", und besonders ging ihm auch Lionardo da Vincis induktive Forschungsmethode ein!

Diese frühe Flucht zu den Wissenschaften ist im höchsten Grade charakteristisch für Hodlers ganze Willensrichtung auch in der Zeit, da er den richtigen Weg in der Kunst schon beschritten hatte. Sobald ihm nämlich durch die gesunde bittere Erfahrung mit der Sommerschen und

Calameschen „Kunst“ der künstlerische Star geschnitten war, was seinen wohl längst in dumpfer Opposition schwelenden Kunstinstinkten Licht und Luft verschaffte, richtete sich auch sein ganzer künstlerischer Wille auf eine fast wissenschaftliche Strenge des Naturstudiums, auf eine systematische Selbsterziehung zur unbestechlichen Beobachtung und auf einen geordneten Gang seiner gesamten Studien, die zu einer menschlichen Universalität strebten, wie sie nur ein genialer Geist ohne Schaden für seine künstlerische Kraft betreiben kann. Ein Geist überdies, der instinktiv ein langes Leben vor sich sah und entschlossen war, eine lange Lehrzeit dafür in den Kauf zu nehmen und alle Arbeit überhaupt auf das Ganze des Lebens hin anzulegen.

2

DIE MENN-PERIODE [1872—1878]

[DER KAMPF UM DIE FARBE: ERSTE PHASE]

Das Ereignis aber, das in ihm diese seine ureigenste Künstlernatur entfesselte, war seine endliche Verbindung mit dem aufsteigenden Aste der Genfer Malerei, mit dem französisch-revolutionären Schulgeist, der Hodler zur Hebung, Differenzierung und Ausmünzung seines Schatzes an grossen Instinkten so nötig war, wie dem Bergacker im Frühling die Schneeschmelze. Das aber bedeutete für ihn die Bekanntschaft mit dem grossen Genfer Künstlerpäda-

gogen Barthélemy *Menn.* Er hat auf eigene Weise diese Bekanntschaft gemacht. Schon oft vorher mag er Menns Namen in dem Kriegszustand gehört oder gelesen haben, der damals zwischen den beiden Hauptlagern der Genfer Malerei andauernd herrschte, und der eigentlich — mit anderen Namen an den Spitzen — bis heute nie aufgehört hat, da dieser Kampf ein Prinzipienkampf war, der, solange es Künstler und Nichtkünstler gibt, die die Kunst ausüben, immer aufs neue wird ausgefochten werden müssen. Dann hat Hodler den umstrittenen Lehrer der Akademie, der so erfreulich wenig Akademisches an sich hatte, öfters auf dessen Streifzügen durch das Musée Rath, die dieser regelmässig mit seinen Schülern unternahm, beobachten können, wie er diesen gegenüber in seiner suggestiven Weise an den ausgestellten Werken Analyse und Kritik übte. Hodler hatte durch seinen Kopierfleiss längst die Neugierde dieses Schülerkreises erregt, von dem der eine oder der andere mit ihm Bekanntschaft anknüpfte. Durch noch so viel Lobreden derselben auf Menn verlockt, wäre doch Hodler nie von sich aus zu dem Meister gegangen. Er machte es mit ihm, wie Mohammed mit dem Berg — er wartete, bis dieser zu ihm kam. Und er kam. Eines Tages — Hodler hatte gerade sein trockenes Mittagsbrot verzehrt, machte sich frisch an die Kopierarbeit an einem Kuhbild von ich weiss nicht mehr welchem abgestandenen Künstler und war ganz in die Anatomie einer Kuh vertieft, die ihm viel zu schaffen machte — da hörte er hinter sich durch die Stille des verlassenen Raumes eine tiefe

warme Stimme, die ihm verblüffend richtige Korrekturen in den Pinsel diktierte. Es war Menn. Hodler benahm sich sofort als Lernender und Wissbegieriger, während Menn sich ihm widmete, ganz sachlich, ohne viel persönliches Befragen, wie einem längst Bekannten, wie einem seiner wirklichen Schüler gegenüber. Das rührte, das packte Hodler auf das sympathischste, und als dann der gute Herr in den letzten Fünfzigern, bevor er fortging, ihn aufforderte, doch mal zu ihm in die Akademie zu kommen, da liefen dem jungen, bildhässlichen, hageren, mit grossoffenen Augen staunenden Gesicht [wie es uns das Selbstbildnis von 1872 zeigt] vor Freude die Tränen über. Hodler ging hin und wurde von Menn sofort in die elementarste Schule genommen. Er musste zuerst nach Gipssachen und Kuben zeichnen, dann nach den einfachsten Naturgegenständen. Doch durchlief er rasch und mit Anspannung aller Energie die gewöhnlichen Schülerstufen und war in kürzester Zeit Menns Lieblings- und Meisterschüler. Die energische Befreiung von all den durch den Handwerksbetrieb bei Sommer und durch die ziel- und planlose Kopisterei der ersten Genfer Zeit angelernten Schablonen, die schon drohten, dem jungen Übereifrigen ins Handgelenk überzugehen: das war der von Menn beabsichtigte Zweck dieses rigorosen Elementarkurses und auch dessen wirklicher und restloser Erfolg, der genügte, um Hodlers genial urtümliches Talent zu entfesseln und ihn so auf immer dem Meister Menn in Dank zu verbinden.

Vergleichen wir Hodlers erste Produkte der Genfer Zeit — und wir wollen dabei von aller blossen Erwerbsmalerei oder Studien- und Kopierarbeit absehen — z. B. „Der Student“, das eben genannte Selbstbildnis, das erste Bild, das von Hodler überhaupt öffentlich ausgestellt wurde [und zwar im Jahre 1872] und das vielleicht noch hinter die Zeit bei Menn zurückreicht, mit denjenigen Produkten, die auch nur 1—2 Jahre nach seinem Eintritt bei Menn entstanden sind, z. B. mit der grossen „Waldlandschaft“*, die ihm im Jahre 1874 den ersten Preis in einer öffentlichen Konkurrenz der Akademie eintrug [und zwar einen Preis, der wie zum Hohn den Namen Calames trug], oder auch mit den beiden Damenbildnissen von 1874 und 1876: dann erst wird uns klar, welche Revolution der Einfluss Menns in Hodlers Kunstbetätigung hervorrief! Nicht dass der wesentlich unproduktive Menn für einen Hodler — auch für den jüngsten Hodler nicht — inspiratorische Bedeutung hätte haben können! War doch Menn in seinem eigenen Schaffen gänzlich Eklektiker und — im Gegensatz zu einem wirklichen, auf das Absolute zielenden Ideenkünstler, wie er in Hodler keimte — ein relativistischer Intellektualist. Er war 1815

* Dieses impressionistische Meisterbild des 21jährigen, das ihn zuerst in den Ruf eines Revolutionärs brachte, und das uns heute fast ebenso altmeisterlich anmutet, wie ein Courbet, befindet sich gegenwärtig im Besitz des Herrn Meyer-Fierz in Zürich. Es wurde im Sommer 1874 auf dem Gute des Herrn Franc de Morsé, wohl des ersten Hodler-Enthusiasten, im Nant de Frontenex, einem Tal in der weiteren Umgegend von Genf, gemalt, wo Hodler in diesem Jahre überaus glückliche Monate verbrachte, indem er bald malte nach Herzenslust, bald sich begeistert von der Lektüre Platos davontragen liess, bald in einer bisher nie gekannten Ruhe sich dem Naturgenuss überlassen durfte.

geboren und verbrachte seine ganzen künstlerischen Lehrjahre bis zu seinem 28. Lebensjahr in Paris. Er schwamm hier durchaus im Fahrwasser der offiziellen Kunst. Jean Auguste Dominiques *Ingres* war sein künstlerischer Lehrmeister gewesen — und nicht etwa das gerade zu dieser Zeit sich durchringende verborgenere Genie Honoré Daumiers. Hatte schon Ingres' Persönlichkeit und Kunst etwas Begrifflich-Prinzipielles, etwas trocken Lehrhaftes, so wurde auch das Didaktische in Menn durch diese Schule zu seinem eigentlichen Wesen, wenn dieses auch — glücklicherweise — in ihm eine beneidenswert bewegliche, wie Hodler sagt „flüssige", dazu menschlich reiche und „warme" Natur als Trägerin fand. Erwähnt man noch, dass Ingres seinen Schülern eine geradezu unfehlbare genaue Zeichnung vermittelte, so wird man sich eine Vorstellung davon machen können, in welch hohem Grade Menn gerade zum Lehrer der Kunst vorgebildet war. Die Exaktheit, die fanatische Treue der Zeichnung der Natur gegenüber, dazu vor allem auch die Kultur der Farbe, aber auch, in fernerer Nachwirkung, die Zeichnung als kompositionelles Element — das war das wirkliche Gärungsferment, das Menns erzieherische Tätigkeit in die künstlerische Entwicklung des jungen Hodler brachte.

Zwar waren da noch allerlei andere viel augenblicklicher, viel prickelnder wirkende Faktoren in diesem Einfluss tätig, die auf Hodlers schwerblütiges Berner Wesen wie aufmunternder Champagner gewirkt haben müssen. Menns bewegliches, vielseitiges intellektuelles Wesen hatte in Paris

während seiner letzten Lehrjahre neben Ingres' Schulung eine Reihe fruchtbarer Keime des eben erwachenden französischen Impressionismus in sich aufgenommen, die er in Genf mehr logisch als aus schöpferischem Drang unablässig versuchte, zu ihren Konsequenzen fortzuentwickeln — wohl in ununterbrochener Fühlung mit der gleichzeitigen Weiterentwicklung derselben in Paris, besonders mit dem ihm persönlich befreundeten Camille Corot, der öfter im Sommer in die Genfer Gegend zum Malen kam, wobei er regelmässig Menn besuchte. Menn soll auf diesem Wege sogar, wie das Hodler versichert, schon damals und ganz von sich aus zu Ergebnissen gekommen sein, die wir heute kubistische nennen würden. Wenn wir da hören, Menn habe als Schlussstein seines Lehrgebäudes einen wahrhaften Geometrieunterricht eingesetzt, der in höchst geistreicher, aber auch pedantischer Weise mit kleinen kubischen Holzpflöcken, mit Würfeln, Zylindern usw. und mit quadratischen, rhombischen, runden Papierschnitzeln umsprang, um eine gewisse phantastisch-geometrische Lehre von den „Natur"formen zu vermitteln, so war es von da — mochte Menn selbst praktisch nichts in dieser Richtung produziert haben — nur noch ein Schritt zu der von Cézanne später formulierten Forderung: „Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue —, ... les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur." Eine For-

derung übrigens, die weit entfernt ist, eine Willkür-Kunst wie die des heutigen Kubismus schaffen helfen zu wollen, der gerne auf jede Gegenständlichkeit überhaupt verzichten möchte, eine Forderung, die im Gegenteil auf strengste, gesetzliche Ordnung einer selbstverständlich gegebenen Naturgegenständlichkeit abzielt.

Mochten nun solche Gedankengänge den naiven, jungen Berner Künstler auf das merkwürdigste berühren und aufregen, so waren sie für ihn doch nicht mehr als der notwendige Sprengstoff, der seine vielleicht allzu kompakte und naive Gefühls- und Ideenmasse aufrüttelte, zerlegte und in Bewegung brachte. Von diesem Zeitpunkt an müssen wir uns Hodler in einer andauernden, stets wachsenden inneren Problematik vorstellen, die erst mit der Entdeckung und bewussten Verwertung seines ersten autochthonen Kompositionsprinzips, des Parallelismus, mit der Komposition der „Nacht“ im Jahre 1890 ihren Abschluss findet.

Nach der unvermeidlichen Erwerbung der zeichnerisch sicheren Erfassung des Naturobjekts im rein technischen Sinne, die die Voraussetzung jedes künstlerischen Schaffens genau in dem Sinne ist, wie es die Kenntnis einer Sprache überhaupt für das Dichten ist, ein Lernprozess, den Hodler zum Teil schon vor seinem Eintritt bei Menn durchgemacht, den er aber unter dessen Einfluss in erstaunlicher Beschleunigung absolvierte, ergab sich Hodler unverzüglich dem Studium der ihm gänzlich neuen Probleme des Pleinairs, und das heisst dem Studium der

Farbenwerte, der Valeurs. Diese sensualistische Kultur, die seiner nachdenklichen, schwerflüssigen Bernernatur gerade am entgegengesetztesten sein musste, reizte ihn mit allem Zauber des Fremdartigen zuerst nachhaltig. Aus einem Minimum an Anregung in dieser Beziehung heraus — mehr als Menns begriffliche Belehrung und dessen sehr schwache eigene Produktion hatte Hodler niemals davon empfangen und gesehen — entwickelte der junge Künstler im Laufe der siebziger Jahre alle wesentlichen Ergebnisse des frühen Impressionismus ganz auf eigene Faust und ganz aus eigenem Gut. Er, der nie einen Manet gesehen hatte, malte Porträts, die in ihrem meisterhaften Gleichgewicht der Valeurs neben einem guten früheren Manet mit Ehren bestehen können, übrigens aber in ihrer durchgehend herben, verschlossenen, oft schon grüblerisch anmutenden Psyche von allem Anfang an rein und echt Hodlerisch und ganz unvergleichbar sind. Charakteristisch vertritt diese malerische Kultur Hodlers in den siebziger Jahren das 1911 auf der grossen Frankfurter Ausstellung gezeigte „Damenbildnis" von 1876 [vom 23jährigen Künstler!]: eine jüngere Dame, in schwarze Seide gekleidet, aber ganz in grausilberne Tönung getaucht, vor einem stumpfgrauen Hintergrund und auf warm rötlichem Teppichboden stehend. Durch die unvergleichliche Vornehmheit der farbigen Auffassung [besonders auch im Inkarnat] an Manet, durch die scharfe, holbeinisch klare Zeichnung aber in gewissem Sinne an den späten Leibl gemahnend, von welchen beiden er nie ein Werk gesehen,

zeugt dieses, trotz der Bürgerlichkeit des Frauentypus geradezu aristokratisch anmutende Bildnis im Verein mit vielen ähnlichen Werken [z. B. dem wundervollen Valeurstück „Die Rekonvaleszentin“*] für die fast unfasslich rasche und vollkommene Assimilation der verfeinertsten Malkultur der Zeit von seiten eines jungen Bauernburschen, der diese Zeit kaum anders kannte als vom Hörensagen, und der sie doch bis in ihre zarteste Schwingung hinein gefühlsmässig erlauschte und begriff. Farbig nicht so differenziert, da mehr auf einen einzigen [rembrandtbraunen] Ton gestimmt, aber psychisch von einer solchen Reife, dass man es unbedingt als das Meisterstück der siebziger Jahre bezeichnen muss, ist das Bildnis der „Mademoiselle Lechaud“ von 1874 [seiner damaligen Braut], das unter dem Titel „L'insurgée“ oder „La révoltée“** eher verkannt als bekannt ist und einen Frauentypus restlos ausschöpft, den wir in seiner Vereinigung von selbständiger Denkkraft, Energie, Gemüt und Grazie gern als die Blüte unseres heutigen Geschlechts ansehen. — Diese technisch und psychisch mitschaffende und antizipierende Kongenialität seiner Zeit gegenüber, wie sie sich in einer ganzen Gruppe verwandter Werke Hodlers — die in einem fast unfasslichen Reichtum hauptsächlich in Schweizer Privatbesitz verstreut sind — bis zum Beginn der achtziger Jahre zeigt, ist ein Phänomen, das allein schon ein Genie wenn nicht ausmacht, so doch zu ihrer Möglichkeit voraussetzt.

* Sammlung Russ-Yung.

** Sammlung Dr. Linder, Basel.

Übrigens führte der junge Hodler in all den Jahren der Menn-Periode bis zu seiner spanischen Reise einen bitteren Existenzkampf. Er musste seinen Unterhalt ausschliesslich aus dem eigenen Verdienst bestreiten. Dieser war oft so knapp [oder gleich Null], dass er sich meist keine Wohnung leisten konnte, sondern die armseligsten Schlafgelegenheiten benutzen musste, z. B. unter dem überhängenden Dach eines Schulspeichers, wo er sich auf einem Latten mit zusammengelesenen Stoffen ein in seiner Bequemlichkeit gewiss nicht mehr zu unterbietendes Lager bereitete. Dazu war der Stand seiner Ernährung auf ein Minimum herabgesetzt: ein Stück trockenes Brot bei der fast täglichen Ausreise zum Landschaftern irgendwo in einen fliessenden Brunnen oder in einen klaren Bach getaucht — das war lange Zeit sein einziges tägliches Essen. Aber er war ja schliesslich jung und trotz der geringen Grösse stark und sehnig gebaut. Trotz des hageren fast abgezehrten Aussehens auch, das uns seine Selbstbildnisse aus jener Zeit verraten, und das wohl in beständiger Unterernährung seinen genügenden Grund findet, hatte er einen unerschöpflichen Fond von Gesundheit, wie man es nie von dem Abkömmling einer so allgemein in Krankheit untergegangenen Familie hätte erwarten dürfen. Er soll sich, wie es seine Freunde bezeugen, auch in der furchtbarsten Not niemals beklagt haben. Seine anhaltende innere Energie-Anspannung hielt ihn auf immer gleicher Höhe des Lebensmutes und des Selbstvertrauens, sein unerhörter Arbeitsfuror, der auch von seinen schärfsten Geg-

nern rückhaltlos anerkannt wurde, riss ihn auch über die gefährlichsten Krisen immer wieder heil hinweg, zu denen nicht zuletzt der jähe Bruch einer Verlobung zu rechnen ist, der in diese Zeit fällt und den Hodler aus innerer, künstlerischer Notwendigkeit gezwungen war, vorzunehmen.

Hodler hatte in den heimischen Künstlerkreisen bis dahin bereits durch manche Leistung Aufsehen erregt und sich eine gewisse Achtung erworben. Eine für Genfer und Schweizer Verhältnisse bedeutende Auszeichnung wurde dem erst 21 jährigen im Jahre 1874 für die bereits erwähnte „Waldlandschaft“ zuteil: das erstemal, da nach dem Tod Calames der von diesem gestiftete Preis verteilt wurde, fiel er auf Hodler, als den einzigen in der Konkurrenz von acht der besten Genfer Maler. Der damit verbundene klingende Gewinn von einigen hundert Franken hat Hodler zum erstenmal in diesem Erdenleben — das ihm noch jahrzehntelang bitter zusetzen sollte, bis er erst in den letzten Jahren zu einem plötzlichen Reichtum kam — ein wenig aufatmen lassen, wenn er ihn auch kaum gerade vor dem schlimmsten Hunger rettete. 1875 zog er sich in einer Institutskonkurrenz bloss eine „mention honorable“ zu, 1876 holte er sich aber — vermutlich durch das schon erwähnte „Damenbildnis“ — wieder einen ersten Preis, diesmal in einem öffentlichen Wettbewerb der „Société des Arts“. Das erste Echo, das Hodler in der Presse fand, ist sowohl für ihn als für die Presse sofort sehr charakteristisch. „L’inspiration elevée, le dessin large et précis

à la fois, ainsi que la coloration vigoureuse“, heisst es [über die „Waldlandschaft“, 1874] auf der einen Seite. Anno 1876 aber wird geklagt, dass der Name Hodler bisher ausschliesslich unter „brutal realistischen“ Gemälden zu finden gewesen sei*. In demselben Artikel wird Hodler dennoch wegen eines neuen Gemäldes beglückwünscht zu seinem „Wechsel des Sujets und des Systems“, der ihn ein „wahrhaft klassisches“ Werk hätte hervorbringen lassen. Von anderer Seite macht man ihm im gleichen Jahr — wohl demselben Objekt gegenüber — gerade zum Vorwurf, dass er viel zu sehr „alte Meister nachahme“, besonders die deutschen Primitiven und Quentin Matsys! Ferner: Hodler mache „die Oberfläche, die Dicke, den Kubus seiner Gegenstände fühlbar“, aber „die Verschiedenheit der Details zerstöre die Einheit“. Kurz, wir sehen bis hierher den guten Willen der Presse, eine gewiss noch ungeklärte und widerspruchsvolle Erscheinung zu fassen, die in den wenigen sporadisch in die Öffentlichkeit dringenden Einzelwerken nicht zu fassen war und die in der Folge bis fast auf den heutigen Tag darunter zu leiden haben sollte, dass sie nicht als Ganzes überblickt und gewertet werden konnte. Dies nicht nur, weil Hodlers Werke selten kollektiv — und dann stets höchst unvollkommen — vor die Öffentlichkeit kamen, sondern weil die Bedeutung des ganzen Phänomens eine über seine Werke hinausgehende zeitgeschichtliche ist und deshalb so lange nicht voll zu erkennen

* Mit derselben Begründung mag wohl auch jene preisgekrönte Landschaft von der Jury der schweizerischen Kunstausstellung desselben Jahres in Bern [1876] abgewiesen worden sein.

war, als bis die Zeitgeschichte überhaupt ablief und man nach und nach in Abstand zu ihr kam. Das ist die allgemeine Rechtfertigung der angeführten wie auch der später folgenden, immer grösser werdenden Zahl von Presseäusserungen, sofern sie, ob sympathisch oder gegnerisch, wirklichem ästhetischem Interesse entsprangen. Der Keim der später so furchtbar gesteigerten Entzweiung der Presse über das Thema Hodler — das ist das Charakteristische und Interessante daran — liegt bereits in dem allerersten Echo der Presse, das Hodler fand. Frühzeitig auch wird der Kampf um Hodler politisiert, ein Motiv, das später in einem graduell mit dem Erfolg sich steigernden Masse periodisch und epidemisch wiederkehrt — einmal Ende der achtziger Jahre, in einer regelrechten Pressekampagne gegen Hodler wegen seiner wiederholten Preiskrönung, einmal Ende der neunziger Jahre in dem wütenden „Marignano"-Kampf und besonders die zwei Jahre nachher, wo der künstlerische und moralische Sieg von Hodlers Werk seine Feinde zum erstenmal wirklich aus der Fassung brachte, und endlich seit Sommer 1913 in einem wahren paroxystischen Ausbruch alle sachlich-ästhetische Diskussion vergewaltigend. Und zwar geht diese erste Politisierung der Diskussion über Hodler zurück ins Jahr 1877, wo bei Gelegenheit eines Wettbewerbs für die Ausschmückung des Foyers des neuen Theaters in Genf Hodlers Entwürfe, eine Reihe von Einzelfiguren, die vielleicht für das protzige Theatergebäude zu schlicht und zu bürgerlich waren, im „Genevois" auf das heftigste angegriffen und mit den

schmutzigsten Worten heruntergemacht werden. Zum Schluss wird Hodler für „von seinen eigenen Tendenzen getötet“ erklärt. So früh schon! Doch Hodler sollte später noch hundert Tode überstehn, die der fromme Wunsch und die so ganz andere Wirklichkeit seine Feinde zwang, ihm anzudichten.

3

DER AUFENTHALT IN MADRID [1878—1879]

DER KAMPF UM DIE FARBE: ZWEITE PHASE

IM PRADO: VERHÄLTNIS ZU DEN ALTEN MEISTERN

Hodler war also schon eine vielumstrittene Erscheinung im Genfer, ja im Schweizer Kunstleben, als er als 25jähriger im Herbst des Jahres 1878 seinen ersten und einzigen längeren Studienaufenthalt im Ausland unternahm. Nicht ganz ein Jahr, etwas über neun Monate, blieb er seiner Heimat fern. Und zwar verbrachte er diese Zeit fast ausschliesslich in Madrid — abgerechnet einige Abstecher in die Umgegend, die natürlich, bei der Erbärmlichkeit der Reisekasse und bei der Notwendigkeit der ständigen Auffrischung derselben durch eigenen Verdienst von der Hand in den Mund, kaum jemals Tagesausflüge zu Fuss überschritten.

Eine solche „Kulturreise“, wie das spanische Intermezzo Hodlers, lag gewiss nicht an sich im Gesichtskreis des jungen, weniger als unverwöhnten bäurischen Burschen. *Velas-*

quez war der unmittelbare Anlass, warum die Wahl des Reiseziels auf Madrid fiel. Man hatte Hodler in Genf verschiedentlich gesagt, dass seine eigene Produktion bestimmte Qualitäten der Malerei des Velasquez hätte, und als er eines Tages nach soviel rastloser Arbeit ein Bedürfnis nach Ablenkung verspürte und glücklicherweise gerade zu der Zeit ein kleiner Verkauf dazukam, borgte er sich den zum Hinreisegeld noch fehlenden Betrag von 100 Fränklein bei seinem Freund und Verehrer Franc de Morsé hinzu — dem er übrigens dafür ein Porträt überliess — und setzte sich auf den Zug nach Madrid, um mal nach diesem Velasquez zu sehen, ohne sich im übrigen viel Gedanken darüber zu machen, was die Reise für ihn sonst noch bedeuten sollte oder könnte. Hodler hoffte auf Bestellungen, die ihm in Spanien das Leben ermöglichen sollten. Und richtig, kaum war er in Madrid, sass er mit einem von einem zufälligen Bekannten vermittelten Auftrag fest. Ein spanischer Aristokrat wollte seine Familie gemalt haben. Hodler schlug sich lange Monate mit der Aufgabe herum, die ihm wegen der unsympathischen Art der Beteiligten, besonders des Bestellers, tief zuwider war. Als dieser, nachdem Hodler schon sieben Brustbilder zu dessen Zufriedenheit abgeliefert und — allerdings wie eine gewöhnliche Handwerkerarbeit — bezahlt bekommen hatte, schliesslich doch das Bildnis seiner Mutter nicht bezahlen wollte, weil es ihm missfiel, eilte Hodler eines Tages zu einer letzten Unterredung in dessen Haus. Er war von der Zwecklosigkeit derselben von vornherein überzeugt und

daher entschlossen, auf eine ganz bestimmte Weise zu siegen. Kaum hatte er die Widerspenstigkeit des Aristokraten festgestellt, so stand er auf, zog sein Taschenmesser, eilte auf das im Salon stehende Bild zu, schnitt es mit vier kräftigen Messerhieben aus dem Rahmen, faltete es zusammen, steckte es ein und ging ohne ein weiteres Wort aus dem Haus. „Ich wollte ihm nur zeigen, was Eigentum sei, und dann, dass man Kunst nicht jemandem verschenkt, der nichts davon versteht," sagte Hodler, als er mir diese Geschichte zum besten gab.

Im übrigen hat Hodler in Spanien nicht allzuviel produziert. Immerhin trug ihm der Aufenthalt in Madrid eine wichtige künstlerische Frucht ein: die starke südliche Sonne hellte mächtig seine ganze Palette auf! Das gilt vor allem von der Landschaft. Es gibt Landschaften Hodlers aus seiner Madrider Zeit, die in der Glut der Farbe den Vergleich mit viel später geschaffenen Monets aushalten. Ein überaus kräftiges Blau des Himmels und des Wassers, ein tiefleuchtendes Goldgelb der Erde und der abendlich beschienenen Weiden am Fluss, oder die stark farbigen Häuser und strotzendes Goldgrün von Bäumen und Rasenplätzen, die von flutender Sonne übergossen sind: das charakterisiert wichtigere Werke dieser Zeit. Aber auch mehr Struktur und Form überhaupt kommt bereits in Spanien in Hodlers Landschaft so gut wie in die Einzelfigur. Ja, es gibt ein mehrfiguriges Interieur aus der spanischen Zeit, das „Uhrmacheratelier", das in seiner ganzen Anlage vollkommen parallelistisch

anmutet, wenn auch die minuziöse Durchführung des Details es noch ganz naturalistisch befangen und etwas genrehaft erscheinen lässt. Parallelistische Ahnungen durchstreifen auch mehrere Landschaften dieser Zeit in Form von fast noch unauffällig, aber deutlich geometrisch rhythmisierten Wolkenbildungen, die in ihrer illusionistischen Wahrheit es offen lassen, sie als vom Zufall, oder wenigstens vom unbewussten Instinkt, oder aber von einer künstlerischen Einsicht erzeugt anzusehen. Jedenfalls sind es gedämpft, aber immerhin nachhaltig genug auftretende Zeugen einer bereits beginnenden parallelistischen Wahl der Natur gegenüber.

Ein anderer, vielleicht weit grösserer künstlerischer Gewinn der spanischen Reise war ohne Zweifel die mächtige Erweiterung des künstlerischen Horizontes und des kunsthistorischen Weitblicks, die eine notwendige Folge von Hodlers unzähligen Besuchen im Prado war, einem der reichsten, herrlichsten Museen der Erde. Hodlers stärkste Eindrücke von aller alten Kunst, die ihm überhaupt bekannt wurde, gehen auf diese Zeit zurück. Hatte er auch später — so 1891 im Louvre in Paris und 1905 auf seiner ersten und einzigen Italienreise — Gelegenheit, ähnliche Eindrücke auf sich wirken zu lassen, so festigten ihn diese nur in den Erkenntnissen, die er sich bereits in Madrid gebildet, und die in der Folge die Grundlage für sein Verhältnis zur Geschichte der Kunst überhaupt abgaben. Es ist also natürlich und notwendig, an dieser Stelle das Grund-

sätzliche an dem Verhältnis Hodlers zu der geschichtlichen Kunst klarzulegen. Wie wichtig für Hodlers Entwicklung dieses Verhältnis war, das bezeugt sein eigener Ausspruch, den er bei Erörterung dieser Frage getan: „Durch selbständiges Urteil über die Kunstentwicklung fing mein eigenes selbständiges Schaffen überhaupt erst an.“

Hodler hatte schon bei Menn die Bekanntschaft mit Reproduktionen nach Werken so ziemlich aus allen Kunstperioden gemacht, obschon er niemals systematisch Kunstgeschichte studierte, insbesondere nichts oder nur sehr wenig Gedrucktes über Kunst las. Er hatte sich bei der Betrachtung derselben schon ganz bestimmte, sehr eigentümliche Gedanken gemacht, die, wie er erfahrungsmässig feststellen konnte, gegen die in seiner Umgebung und in jener Zeit überhaupt geltenden Wertungen auf Schritt und Tritt verstiessen. In Madrid nun bedurfte es für ihn nur der kräftigen Belebung und Bestätigung oder Korrektur seiner Bildvorstellungen durch die so reiche Anschauung von Meisterwerken aus jeder Stilepoche, um jene Gedanken in ihm zu sammeln, zu klären und recht eigentlich zu einer Philosophie der Kunstentwicklung zu erheben.

Hodler kam dabei zu folgenden Gedankengängen*: „Das Komplizierte in der Kunst hat für den Produzierenden — hatte jedenfalls für mich — keinen solchen befruchtenden Wert wie das Primitive. Das Differenzierte kann herrlich sein — aber das Primitive steht der Natur viel näher und

* Unter Benutzung von Aufzeichnungen, die ich während oder unmittelbar nach den Gesprächen mit Hodler machte.

führt unmittelbar auf sie selber zurück.“ Hodler erhebt also das Verhältnis des Kunstwerks zur Natur zum Kriterium dafür, was fremde Kunst dem schaffenden Künstler gelte. Das lässt sehr merkwürdige Folgerungen zu, die auch von Hodler gemacht wurden und die nicht minder als der angeführte Kanon selbst seine ausserordentliche Selbständigkeit, seine unverbildete Ursprünglichkeit allen heterogenen Bildungsfaktoren gegenüber beweisen, die ihm auf dem langen Wege zu seiner eigenen grossen Kunst begegneten. Der Grad der künstlerischen Erforschung der Natur bestimmt für ihn — wir dürfen nie vergessen: für einen Selbstschöpfer! — die Höhe der Einschätzung eines Kunstwerks, wohlverstanden: als Erziehungsfaktor für den schaffenden Künstler! Alles, was über den Gehalt an Naturerkenntnis hinausgeht, so vor allem die Echtheit der Empfindung, gilt ihm als etwas selbstverständlich Vorauszusetzendes, was jeder wirkliche Künstler bereits mit sich zu bringen hat und was nicht erst einer Erziehung bedürftig sein darf; es kann also auch nicht Vorbild, nicht Gegenstand der Nacheiferung sein. Diese Wahrheit ist gewiss nicht neu, aber geradezu grundlegend für die gesamte Weiterentwicklung eines an alten Meistern sich bildenden Künstlers. Der Instinkt für sie, im entscheidenden Augenblick des Lebens richtig betätigt, kennzeichnet den wahrhaft autochthonen und originalen Genius gegenüber dem vermittelnden, eklektischen Talent, den naiven Schöpfer gegenüber dem intellektuellen Kultivator. Jeder sucht sich die Qualitäten zu erwerben, die er nicht

oder noch nicht hat. Der Eklektiker verblutet sich in dem aussichtslosen Bemühen, sich diese oder jene individuelle Eigenart eines Künstlers — oft in rastloser Hast die eine nach der anderen — anzueignen, vergessend, dass diese das komplizierte, differenzierte Persönliche und daher das Unwiederholbar-Einmalige ist. Der Selbstschöpfer aber versenkt sich mit Vorliebe und mit einem ins Unendliche vermehrbaren Gewinn in die unpersönlichen, von der Natur allen Künstlern ohne Unterschied gebotenen Sachprobleme der Kunst, die in ihr das Einfache — und das heisst noch nicht das Leichte — sind, das Objektive, das allein eine Kontinuität in der Entwicklung der Künste verbürgt. Und dabei macht der geborene Schöpfer noch, wie das Hodler wiederholt ausdrücklich betont hat, immer den Generalvorbehalt, dass keine Kunst überhaupt, auch keine in Hinsicht der künstlerischen Naturerforschung noch so vollendete, jemals imstande sei, die Natur selbst als Quelle der Inspiration zu ersetzen oder auch nur von ferne zu erreichen.

So fiel es Hodler im Prado niemals ein, irgendeinem der von ihm am meisten bewunderten Meister in seiner Eigenart nachzueifern. Schon seine erste künstlerische Jugendliebe in Genf hatte [genährt an schlechten Reproduktionen, die aber genügten, in ihm das intensivste, heiligst verehrte innere Bild zu erzeugen] *Rembrandt* gegolten. Nie aber war bisher in seinem Schaffen eine Spur von „Rembrandt-Stil“ zu entdecken gewesen. Nun erst recht, als er vor den ersten Rembrandt-Originalen stand,

in hingebender Ehrfurcht wie nur je einer, hätte er es für Blasphemie gehalten, nachahmend den Pinsel zu zücken. Was er aber davontrug als einen von da an nicht mehr abzuweisenden Gewissensdrang, das war die Frage: „Wie stellst du dich zum Lichtproblem?“ Kaum in die Schweiz zurückgekehrt, machte er sich dann mit grossem Sachernst auf *seine* Weise an die Beantwortung derselben, wenn dies auch nur geschah, um sich endgültig klarzumachen, dass nicht dieses Problem das gerade ihm gestellte war. Und wieder würden wir in der Werkgruppe, die vorwiegend dieser Aufgabe gewidmet werden sollte, vergebens nach bezeichenbaren Rembrandt-Spuren suchen müssen. — Da war vor allem aber auch *Tizian*, für den er ebenfalls schon in Genf, jedoch später als für Rembrandt Bewunderung gefasst hatte und der jetzt dem jungen Hodler hier zu dem für sein Verhältnis zur Hochrenaissance bestimmenden Erlebnis wurde. Die Fülle und die Pracht der Vertretung Tizians im Prado musste sein Urteil zur Entscheidung drängen. Tizian erschien Hodler immer als das typisch Komplizierte in der Kunst. Das ist nicht so sehr stofflich, vielmehr geistig und in bezug auf die Empfindung zu verstehen. „Nicht der wahre Ausdruck einer einfachen Empfindung [die Form] ist bei Tizian ausschlaggebend, sondern das Spiel des Lichtes, der Linien, der Farben, überhaupt das malerische Spiel der Dinge,“ so drückte es einst Hodler aus, und er fuhr fort: „Überhaupt ist es dieses Spiel der Dinge, nicht der eigentliche Ausdruck, was die Kunst aller raffinierten Zeiten kennzeich-

net.“ Er kam also als Künstler zu einer strikten Ablehnung Tizians und mit ihm der ganzen Hochrenaissance, die damals eben begann, Europa wieder einmal neu zu erobern, obschon er als Kunstverständiger und -geniesser dieser Kunst niemals die Ehrfurcht versagte. Solche empfand er besonders für *Raffael!* Sonderbar! Aber dieser schien ihm in dem grossen Spiel noch die natürlichste Musik zu machen, Musik, die ihn geradezu rührte und noch heute rühren kann. Denkt man an Hodlers grandios düsteren männlichen Pessimismus der neunziger Jahre von der „Nacht“ bis zur „Eurhythmie“, so begreift man nicht, wie dieser Geist einmal Raffael dem *Michelangelo* hat vorziehen können, von welchen beiden, wenn irgendeiner, so gewiss der letztere, ihm wesensverwandt war. Aber vielleicht war es gerade deshalb, und diese Frage war eine Frage der psychischen Ergänzung? Auf jeden Fall aber brauchte es eine verehrungswürdige Reinheit und Echtheit des Gefühls von seiten Hodlers, um bei seiner sonst grundsätzlich ablehnenden Stellung zur „hohen“ Kunst der Renaissance gerade diesen „höchsten“ und populärsten Maler jener Zeit so unbeirrt ursprünglich empfinden zu können.

Was aber Hodler in seinem Ringen mit der Natur selber suchte, worauf also sein ganzes Augenmerk auch bei der Betrachtung fremder Kunst aus innerem Drang gerichtet war, das war die „Form“. „Form“ — das war für Hodler nichts Allgemeines, Unbestimmtes, wie für den Laien, das war auch nicht die Komposition und nicht die

Linie, sondern „der wahre Ausdruck einer einfachen Empfindung“, den Hodler bei den Malern der Spätzeiten so vermisste, und zwar der Empfindung von dem Naturobjekt selbst. Einfache Empfindung aber fand er nicht bei den Ausgereiften, sondern bei den *Primitiven.* Auch die Bekanntschaft mit ihnen hatte er bereits — immer nur notdürftig durch Reproduktionen vermittelt — in Genf bei Menn gemacht. Er fand in den Künstlern der italienischen Frührenaissance, von Mantegna an rückwärts, dann aber auch in der deutschen und holländischen Frühkunst, besonders aber in Dürer, die schlagendsten Belege für die Richtigkeit seines eigenen eingeschlagenen Weges des Naturstudiums, auf dem er von Menn so überaus kräftig angefeuert und glücklich geleitet wurde. Nun hatte Hodler also Gelegenheit, in einer der reichsten Primitiven-Sammlungen seine ersten Eindrücke zu festigen und so mit seinen Grundanschauungen zu verknüpfen, dass sie ihm fortan unwandelbar treu und gegenwärtig blieben bis auf den heutigen Tag. „Die Primitiven haben mich immer, wie mit einem Ruck, viel näher zur Natur gestellt. Sie hatten für mich den wahren Ausdruck, und das schlug bei mir ein. Jene vornehme Kunst, wie die des Tizian, findet man nicht auf der Strasse. Aber die Primitiven sind so nahe der Natur, dass wir Bilder von ihnen sozusagen auf jedem Weg, auf jedem Gang in die Natur treffen. Ausserdem haben sie den Gestus. Einen sehr ausdrucksvollen Gestus! Das ist der Ausdruck einer viel stärkeren, echteren und viel einfacheren Empfindung, als

sie die anderen gewöhnlich haben.“ So fasst Hodler sein grösstes Erlebnis zusammen, das er im Prado in bezug auf sein eigenes Lebenswerk, wenn auch nicht in bezug auf das augenblickliche Schaffen hatte. Seine Worte machen uns zugleich klar, mit welcher Einschränkung die „Naturnähe“ eines Kunstwerkes für dessen Wertschätzung allein bestimmend sein darf. Auch die „Naturnähe“ ist für Hodler nicht das Absolute, sondern als oberstes Kriterium gilt ihm die Stärke, Echtheit und Einfachheit der Empfindung*. Diese Grundansicht unterschied denn auch sein Denken wie sein Schaffen von jeher — und in der Folge in immer schrofferer Weise — von allem platten Naturalismus. Sie befähigte ihn aber ferner dazu, auch die nach naturalistischem Verstand von der Natur scheinbar entfernteste Kunst, wie die ägyptische, zu schätzen, ja leidenschaftlich zu lieben, da er mit diesem Grundmass im Gefühl, völlig unabhängig von allen Konventionen der Wertung, den Urgehalt an Empfindung — und das heisst an wahrer, direkter, innerer Beziehung zur Natur [nicht zum Zufall, sondern zum Gesetz] — unfehlbar entdecken musste, der diese älteste Kunst zur wahren Urkunst macht.

Es verdient der Umstand besonders betont zu werden, dass Hodler zu einer Schätzung der Primitiven wie der

* An diesem Mass gemessen, fällt alle Kunst aus zweiter Hand, fallen alle „Zwischenerscheinungen der Kunst“, wie Hodler sie nennt, von vornherein für alle Beeinflussung Hodlers ab. „*Ingres* z. B.“ [der Lehrer Menns, der im Kreise Menns in höchstem Ansehen stand] „hat mir niemals etwas gesagt! Niemals habe ich mich auch nur einen Augenblick bei ihm aufgehalten!“ So sprach Hodler zur Abwehr gewisser historischer Konstruktionen, die von Ingres zu ihm selbst eine Brücke der Kunstentwicklung schlagen wollten.

Ägypter ganz im Gegensatz zu der geltenden Meinung eines ganzen Zeitalters gekommen ist. Dieses war durchdrungen von der Überzeugung der Minderwertigkeit jener Kunst, davon, dass ihre Sonderbarkeiten kindliche Schrullen, ihre einfache, abgekürzte Vortragsweise ein Mangel an Ausdrucksvermögen, kurz, dass die ganze Periode der Primitiven eine Art nur noch historisch zu wertende Schülerstufe der Kunstgeschichte sei. Vollends die Ägypter bedeuteten für die einseitig evolutionistische, flach darwinistische Geschichtsauffassung der siebziger Jahre die blosse Kindheit der Kunst, der, ausser einem etwa anerkannten ethnographischen und exotischen Interesse, keine grössere Tragweite zugesprochen werden konnte, als etwa den Kinderwindeln eines Genies. Es war die Zeit der Makartischen Verfälschung und Verwässerung — oder besser Verstaubung — der Hochrenaissance, einer Zeit, die dadurch am besten gekennzeichnet ist, dass in ihr sogar schon eine nur anders als Makartisch aufgefasste, natürlichere und edlere Hochrenaissance [wie die durch und durch humanistische Kunst Feuerbachs oder Böcklins] bereits als revolutionär gefürchtet und daher gezwungen werden konnte, ihr Dasein in Dunkel und in Not zu fristen! Ist es da nicht wahrhaft staunenswert, wie ein blutjunger, bäurischer Autodidakt, auf Grund von lächerlich wenig Anschauung, nämlich von blossen zufälligen Reproduktionen — denn es handelt sich für seine erste Urteilsbildung noch um seine erste Genfer Zeit *vor* der Reise nach Madrid —, ist es nicht erstaunlich, wie der junge

Hodler so ganz nur aus eigenem Instinkt den wahren, reinen, souveränen und selbstwertigen Charakter der primitiven wie der ägyptischen Kunst in seinem Kern erkennt und gegen eine ganze Umwelt diskutierend verteidigt*? Denn das hat er mit dem ganzen feurigen Schwung seiner hingebungseifrigen Jugend getan, so oft und so gründlich getan, dass er schon in den siebziger, vor allem aber dann während der achtziger Jahre ins Geschrei eines blindwütigen Kopisten und Manierierers der „hölzernen" Primitiven kommt, welche Phrase — bald lobend, meist aber in feindlichem Sinn — in der Genfer und Schweizer Presse zweier Jahrzehnte bei der geringsten Gelegenheit, aber oft auch ohne jedes Ansehen der gänzlich anderen Tatbestände immer und immer wiederholt wird. Schon allein deswegen müsste Hodler — wenigstens für die Schweiz — zu den märtyrerhaften Bahnbrechern einer neuen Philosophie der Kunstgeschichte gerechnet werden!

Nun verhält es sich aber tatsächlich mit Hodlers Selbständigkeit den bewunderten Primitiven gegenüber nicht anders, als es seinen bereits dargestellten Grundsätzen und seiner ganzen autochthonen Natur gemäss allein möglich war: nicht ein einziges noch so kleines Werk lässt sich nachweisen, weder aus der Madrider noch aus späterer Zeit, das irgendeiner bestimmten primitiven Kunst Schüler-

* Was die ägyptische Kunst betrifft, machte Hodler einmal folgende Bemerkung, die mir als ein den Kern treffender Nachweis des überlegenen Kunstverstandes der Ägypter erscheint: „Die doppelte Wendung des Körpers bei den Ägyptern in den Hüften und im Hals, die die Brust von vorn, das Gesicht und die Füsse im Profil erscheinen lässt, ist ein mächtiges Mittel, um die Proportionen der einzelnen Körperteile auszudrücken."

tribut zollte*. Wohl hat er sich, vom Beispiel der unerbittlichen künstlerischen Naturerforscher alter Zeiten angefeuert, nach seiner Rückkehr von Madrid mit vervielfachtem Eifer dem Studium der „Form" — immer in dem angegebenen, speziell Hodlerschen Sinne — hingegeben. Aber schon die Ehrfurcht vor der Arbeit, gar vor der Empfindung eines anderen, geschweige denn die Einsicht in die menschliche und künstlerische Nichtigkeit aller heterogenen, aller nicht der Natur selbst abgerungenen Stilmittel hielt ihn dauernd ab, sich in direkte Abhängigkeit — sei es der Form, sei es der Empfindung — irgendeines der bewunderten Künstler oder des Kanons einer Kunst zu begeben. „Natürlich wäre es für mich leicht gewesen," sagte darüber Hodler, „irgendeine Kunst, wie z. B. die ägyptische, nachzuahmen, ihre Prinzipien einfach anzuwenden, wie es einem der Verstand sagt. Aber dann hätte ich wohl nie meine eigenen Prinzipien gefunden, die ich nur in der Natur finden konnte, und so wäre ich für die Zukunft tot gewesen. Mein Parallelismus z. B. hätte nicht die geringste Bedeutung, wenn ich ihn einfach von den Ägyptern abgeschrieben hätte, wo ich ihn natürlich schon längst bemerkt hatte. Ich musste zuerst in der Natur selbst auf den tatsächlich herrschenden Parallelismus stossen, ihn dort immer wieder aufs neue erfassen lernen, um dann zu meinem Parallelismus der Form zu kommen. Wenn die-

* Das ist streng genommen nicht einmal Velasquez gegenüber der Fall, zu dem Hodler ein merkwürdiges, von dem zu aller anderen Kunst verschiedenes, vorwiegend handwerkliches Verhältnis hatte. Der Fall Velasquez wird gleich noch, diese Periode abschliessend, zu behandeln sein.

ser dann in der Wirkung ähnlich war den Ausdrucksformen von viel früheren Künstlern, so beweist das nur die Richtigkeit meines Prinzips und dass es eben schon immer Künstler gab, die denselben Weg zum Stil gingen, nämlich über die Natur, die alles in sich hat, was man dazu braucht, und die eben immer denselben Gesetzen gehorcht. Dann soll man ihr es vorwerfen, dass sie eine Einheit ist! . . . Man ist nur viel zu weit von ihr abgewichen ins Differente, oft jahrhundertelang . . .“ Nur ein Schöpfer kann so sprechen. Und nur ein genialer Schöpfer konnte angesichts der Fülle von Einsichten, die die Kunst ihm verschwenderisch erschloss, mit heissem Herzen für sie, dennoch sich abwenden von ihnen, wenn er ans Schaffen ging und der herben Natur sich zuwenden, fest entschlossen, trotz des grössten Ehrgeizes und trotz der bittersten Not, in der er immer noch lebte und lange noch leben sollte, unbeirrbar und gläubig ihren langen, harten Weg der notwendigen natürlichen Übergänge zu gehen . . .

Nun erst kann der Ausspruch Hodlers, der diese Darstellung seines Verhältnisses zur geschichtlichen Kunst einleitete, in seinem ganzen Ernst verstanden werden. „Durch selbständiges Urteil über die Kunstentwicklung“, hiess es da, „fing mein eigenes selbständiges Schaffen überhaupt erst an.“ Und das will heissen: erst als er allen Versuchungen der Weltkunst standgehalten, als er in ihr den fruchtbaren Kern, die Primitiven, fand und durch sie nicht von der Natur ab-, sondern nur näher zu ihr hingeleitet wurde — erst da erkannte er, dass er dieser gegen-

über eine eigene Mission zu erfüllen, dass er seine Kunst zu der Weltkunst hinzuzufügen hatte, da erst kam er ganz zum Bewusstsein seiner selbst! Nun galt es, mit der Kraft des neuen Bewusstseins, in langem, unablässigem Ringen mit der Natur die eigenen Zwecke herauszustellen. *Was* dieses Eigene sein würde — das allein war ganz und gar ungewiss. —

Aber alle noch so kühnen Wünsche vermochten den jungen, ausserordentlichen Pflichtmenschen nicht abzulenken von dem, was er als Forderung des Tages empfand. Nie liess er sich vom Intellekt verlocken, in seinen künstlerischen Plänen, insbesondere aber auch in seinen Ausdrucksmitteln, Sprünge zu tun. Er hatte Zeit — er nutzte sie aus in stäter, kontinuierlicher Arbeit. Noch stak er im Problem der Farbkultur, noch harrte diese Aufgabe für ihn des Abschlusses. Und darin schien ihm *Velasquez*, um dessentwillen er nach Madrid gekommen war, und den er trotz der Primitiven noch immer nicht „überwunden" hatte, der grösste Zauberer. Hodlers Verhältnis zu ihm ist ein ganz ausserhalb seiner kunsthistorischen Ansichten, ja auch ausserhalb seiner eigentlichen künstlerischen Wertung einzustellendes. Velasquez war innerhalb seiner eigenen malhandwerklichen Entwicklung eine Notwendigkeit — damit ist eigentlich alles gesagt, was zur Aufklärung dieses Verhältnisses zu sagen wäre. So war denn gerade er — und nicht einer der von Hodler viel mehr geliebten, ihm viel konformeren Primitiven — der

Lehrmeister seiner spanischen Zeit. Und er gab sich ihm hin mit derselben Naivität, mit demselben künstlerischen Egoismus, mit dem er sich ehemals — wenn auch irrtümlich missgegriffen — Calame und Diday hingegeben. Velasquez war für Hodler ein Pensum, und seine Abhängigkeit von ihm ist keine der Empfindung, aber auch keine des Stils, sondern eine solche des Handwerks. Das will nicht heissen, dass Hodler nicht auch für diesen Meister die grösste Bewunderung empfand — eine so grosse sogar, dass ihm *Greco* neben Velasquez vollkommen verschwand. Jedenfalls war es für ihn auf den ersten Blick eine ausgemachte Sache, dass die reine Farbenkultur, der er sich damals so leidenschaftlich hingab, nirgends eine natürlichere Vollendung und Beendigung und damit eine so selbstverständliche Überwindung erleben konnte, wie in diesem Meister des Übergangs vom Kompositionsstil der Renaissance zu einem dem 19. Jahrhundert vorgreifenden Farbenstil — welchen Übergang Hodler bald in umgekehrter Folge, weil aus einem entgegengesetzt gerichteten Zeitalter heraus, durchschreiten sollte!

4

NATIONALE STOFFE

DER KAMPF UM DAS LICHTPROBLEM, 1880—1881.

ERSTE KOMPOSITIONSPROBLEME, 1880—1885.

Als Hodler im Sommer 1879 von Spanien in die Schweiz zurückkehrte [weil es ihm „in Spanien zu heiss wurde“], war er nicht geradezu ein neuer Mensch — dazu war er

von allem Ursprung her viel zu eigengewachsen —, aber er sah doch die heimischen Verhältnisse und seine Aufgaben innerhalb des Heimatverbandes mit neuen Augen an. Wohl auch eine Frucht der Betrachtungen im Prado war die Einsicht, dass jeder wahrhaft Grosse nur gross geworden war mitten aus den Elementen und mit den Elementen seines Volkes, seiner Heimat selbst, indem er sie kraft seines Genies zur allgemeinen Bedeutung steigerte. Hodlers eigenes Rassegefühl, der Berner Stammesinstinkt, ist in Spanien nicht nur nicht geschwächt worden, wie es so vielen Nordländern erging, die das Land des Südens allzusehr mit der Seele suchten, sondern in dem Zusammenstoss mit fremdem Volkstum gestärkt, vielleicht zum erstenmal klar zum Rang eines nationalen Bewusstseins erhoben worden. Die Tragweite dieser Einsicht sollte sich bald in einem mächtigen neuen Stoffwillen Hodlers imponierend kundtun und sich vermittelst dadurch heraufgeführter, ganz neuer Kompositionsaufgaben auch in seiner formalen Entwicklung erweisen.

Mit einer erstaunlich gesteigerten Kraft macht sich Hodler nämlich nach seiner Rückkehr nach Genf an Aufgaben aus dem nationalen Stoffkreise. Und zwar steigt er vorerst nicht in die Schatzkammer der nationalen Geschichte, deren gewaltige Reichtümer damals unter dem Staub einer philiströs vermufften Geschichtsauffassung für die Kunst begraben lagen, so sehr sich eine falsche „nationale“ Kunst befleissigen mochte, der Geschichte alle denkbaren Sentimentalitäten abzupflücken und damit — leider mit gros-

sem Erfolg — der beschränkten nationalen Eitelkeit des Durchschnittsschweizers um den Bart zu gehen. Hodler hatte den festen Willen, den bessern Teil seiner Mitbürger dadurch zu erobern, dass er kühne Griffe in deren eigenstes Gegenwartsleben tat und ihnen bewies, dass es möglich war, daraus grosse Kunstwerke zu gestalten. Schlag auf Schlag, in gedrängtester Reihenfolge entstehen in den ersten achtziger Jahren fast alle Hauptwerke seiner ganzen Frühperiode, vier bis fünf Jahre bis an den Rand der Menschenmöglichkeit mit Arbeit ausfüllend. Die Reihe von Hodlers Kompositionen eröffnet eine „Überfahrt von Kirchgängern über die Aare“ [1879—1880]. Dann folgen: die Riesenleinwand „Das Turnerbankett in einer Scheune“ [1880], das ebenfalls ausserordentlich umfängliche „Gebet in einer Kirche des Berner Oberlandes“ [1880—1881], zwei Entwürfe zum Wettbewerb für Wandgemälde im Zürcher Polytechnikum [1881], der grosse „Schwingerumzug“ [1882], „Müller, Sohn und Esel“ [1882], „Der zornige Krieger“, ein mächtiger Landsknecht aus der Schweizer Söldnerzeit [1884], „Calvin mit seinen Räten im Hof des Genfer Collège“ [1885], dazwischen eine grosse Anzahl von Nebenwerken, Porträts und Landschaften, unter diesen das meisterlichste Porträt dieser Zeit, ein Selbstporträt von 1883*. Allein schon die Formate des „Turnerbanketts“, des „Gebets“ und des „Schwingerumzugs“ bezeugen Hodlers neue Kraft, seine erwachte Männlichkeit und seinen draufgängerischen Willen zum Grossen. Das „Turner-

* Sammlung Fräulein Müller, Solothurn.

bankett" ist wohl überhaupt die grösste Leinwand, die Hodler ausser dem Hannoveraner Wandbild jemals gemalt hat.

Diese ganze Arbeitsperiode kann charakterisiert werden als ein grossangelegter Versuch Hodlers, die Bilanz aller seiner bisherigen Fähigkeiten und Einsichten zu ziehen und zu einer Synthese derselben mit den gegebenen Heimatverhältnissen vorzurücken. Jene Bilanz verhält sich dabei zu dieser Synthese wie das Mittel zum Zweck. Wenn er diesen — gewiss nicht bewussten, aber allen Werken dieser Zeit immanenten — Zweck nicht damals schon erreichte, so lag das nicht am Mangel der handwerklichen Fähigkeiten, die im Gegenteil bei dem Dreissigjährigen bereits erstaunlich entwickelt waren. Es lag auch nicht am Mangel der künstlerischen Einsichten, die, wie wir wissen, seit dem Prado-Erlebnis die kühnsten Flüge unternahmen. Der Grund dieses Misslingens muss vielmehr in Hodlers vorbildlicher Ehrlichkeit sich selbst gegenüber, in seinem unerbittlichen künstlerischen Gewissen gesucht werden. Er erkannte, dass seine bisher selbsterforschten Einsichten in die Naturgesetzlichkeit nicht zu einem wirklich grossen Werke reichten, wenn darunter eins verstanden wird, das ohne jeden innern Kompromiss und ohne alle Anlehnung an das Überlieferte seinen unverwechselbaren Eigenwert mit der Sachwahrheit verbindet. Und ehe er sich von seinem wahren Tatenrausch verlocken liess, sich in reinen Kompositionsproblemen um des Komponierens willen von der Natur zu entfernen, war er hundertmal entschlossen, sich ihr als Sklave zu unterwerfen. Die Komposition sollte

für ihn der Ausdruck einer zwingenden Naturnotwendigkeit sein, und da ihm die Natur in seinem Ringen mit ihr die letzten Einsichten noch versagte, verzichtete er auf jeden billigeren Ruhm eines Kompositeurs im hergebrachten Sinne, den er sich leicht hätte erzwingen können. Denn obschon wir kein einziges der angeführten Werke — vom Standpunkt des späteren Hodler aus — als Meisterwerk bezeichnen können, ragen sie doch fast alle weit über das allgemeine Niveau der damaligen Schweizermalerei hinaus [von dieser Böcklin ausgenommen]. Ausserdem aber werden sie, als ganze Werkgruppe genommen, als die erste Auswirkung eines wahrhaft nationalen Willens in der Schweizermalerei einzig und ewig denkwürdig dastehen*!

Der Misserfolg dieser ersten grossen Tatenwelle des Hodlerschen Werkes in der Öffentlichkeit seiner Heimat ist natürlich nicht aus einer tieferen Einsicht des Publikums in die Schaffensgründe Hodlers zu erklären. Denn auch nicht eine Ahnung von den wahren Gründen der

* Diese Gruppe von Hodlers Werken wird für das nationale so gut wie für das allgemeine Bewusstsein dereinst erst noch zu heben sein. Was könnte überhaupt durch planmässige Veröffentlichung von Hodlers Werken für aufklärende Arbeit geleistet werden, wenn eine gründlichere Kenntnis der wahren inneren Etappen von Hodlers schöpferischer Entwicklung in die Fülle der Werke Hodlers eingriffe und Ordnung hineinbrächte, anstatt dass [wie es tatsächlich geschieht] alles ordnungslos anarchisch durcheinander geworfen wird, um nur — nach dem Prinzip eines abwechslungsreichen Menüs — von allem ein wenig in einer Mappe zu haben. Es ist in dieser Beziehung auf das höchste zu bedauern, dass der Verlag Piper, der das alleinige Reproduktionsrecht der Hodlerschen *Gemälde* in Händen hat, in seinem fraglos grossen Unternehmen, Hodler zu popularisieren, so schlecht beraten ist und so planlos, so ausschliesslich nach dem Prinzip der Sensation verfährt! Abgesehen von dem horrenden, der Verbreitung gewiss nicht förderlichen Preis für die „allgemeine“ Ausgabe der Hodler-

Unmöglichkeit von Hodlers kühnem Unternehmen streifte die Erkenntnis derer, die damals die öffentliche Meinung machten. Der Grund des hoffnungslosen öffentlichen Misserfolges einer wahrhaft titanischen Anstrengung Hodlers, eine nationale Malerei zu begründen [ihr Echo in der Presse wird noch zu erörtern sein], muss im Gegenteil darin gesucht werden, dass Hodler für seine Heimatgenossen zu unbegreiflich hoch hinaus wollte und dabei — obschon noch nicht einmal mit seinen eigensten Stilmitteln arbeitend — viel zu vieles, das ganze Schweizer Malerhandwerk Revolutionierendes einzuführen gezwungen war, so dass er ihnen wie der bekannte Wolf in der Schafsherde vorkam, der brutal seine Eigenunart an die Stelle ihrer Uneigenart setzte, welchem Unterfangen gegenüber den Kritikern die Ruhe und das Fassungsvermögen so versagte, als hätten sie es mit lauter persönlichen Beleidigungen von seiten Hodlers zu tun. — Hodlers Malerei dieser Zeit war wohl im edelsten Sinne national; sie war nur noch nicht im höchsten Sinne eigen. Wäre sie das

mappe [150 M.], von der technischen Minderwertigkeit derselben gegenüber der Luxus- und der Museumsausgabe, der erstaunlichen Geschmacklosigkeit der grossen Text-Aufdrucke und anderen elementaren ästhetischen Fehlern, hätte — selbst mit denselben Mitteln — durch die Auswahl, nämlich durch die Betonung der Geschlossenheit des Lebenswerkes Hodlers, *der ungeheuren Logik seiner Entwicklung*, in einigen wenigen Hodlermappen die *innere Notwendigkeit* der Hodlerschen Kunst so imponierend herausgestellt werden können, dass nicht nur für jeden Kunstkenner diese Mappen unentbehrlich geworden wären, sondern dass kein kulturell ernsthafter Mensch überhaupt sich dem überwältigenden Eindruck hätte verschliessen können, auch ohne Kommentar. Und schliesslich wäre dieser höhere methodische Plan auch verlagsgeschäftlich der weitblickendere gewesen. Denn so viel ist sicher: ein Publikum, das für jene andere Art der Wirkung in Betracht kommt, wird ein solches Unternehmen nicht in die Zukunft tragen!

aber gewesen, so wäre ihr Erscheinen in der Öffentlichkeit damals vollends unmöglich gewesen. Dies hat das Schicksal seines ersten ureigensten Werkes, der „Nacht", uns später zur Genüge erwiesen! . . .

Noch gilt es hier die faktischen Fortschritte Hodlers in diesem Abschnitt seiner Lehrperiode zu buchen. Nach der Eroberung der Farbkultur, die — abgesehen von der reinen Lern- und Schularbeit — wesentlich seine Arbeit der siebziger Jahre war und die sich in Madrid am Vorbild des Velasquez vollendete, ging er unverzüglich an die Erweiterung seiner Ausdrucksmittel in der Richtung des Lichtes, worin ihm Rembrandt schon von jeher vorbildlich war. Ein kurzer aber heisser Kampf entbrannte in ihm um diesen der drei grossen Faktoren Farbe, Licht, Komposition*.

Es existiert eine Gruppe von Studien, die mit dem „Lesenden" von 1880 beginnt und sich bis zum „Ewigen Juden" [1886] hinzieht, die sich immer an dasselbe Modell hält: einen alten Mann mit überaus reichem Haar- und Bartwuchs und von stark slawischem Typus [man

* Schon früher einmal, und zwar bereits *vor* seinem Eintritt bei Menn, hatte sich Hodler kurz, aber intensiv mit dem Lichtproblem abgegeben. Dessen ein erstaunlicher Zeuge ist das Selbstbildnis des 19jährigen, das unter dem Titel „Der Student" bekannt ist. Dieses Bild hat Hodler, wie er selbst einmal berichtete, zwecks systematischen Studiums des spärlich seitlich von oben einfallenden, durch seine Diffusität merkwürdig stark Raum schaffenden Lichtes in einem tief unter der Erde liegenden Kellerraum gemalt, wozu er wochenlang seinen täglichen Aufenthalt in dem feuchten, unwirtlichen Gelass nahm. Nichts kennzeichnet besser die Strenge der künstlerischen Naturerforschung, die er nicht nur in der frühesten Jugendzeit, sondern sein Leben lang gegen sich übte!

denkt an eine Tolstoifigur], eine Gruppe, in der sich Hodlers Interesse am Licht als rein plastisch schaffendem Element in konstanter Weise neben allen anderen Aufgaben her durch viele Jahre hindurch aufrechterhält, um schliesslich in dem prachtvollen, schief von rechts hinten lichtüberfluteten und daher unübertrefflich rundplastisch aus der fernen, duftigen Landschaft hervorspringenden „Ewigen Juden" einen wahren Triumph der Modellierfreude zu feiern, welche Gestalt so in ihrem lebendigen aus dem Bild heraus auf uns Zuschreiten unvergesslich suggestiv in der Erinnerung haftet. — Es ist aber nicht das Licht als plastischer Faktor, sondern das Licht als raumschaffende Gewalt, als Stimmungswert und als kompositionelles Element, was den eigentlichen Inhalt des Lichtproblems ausmacht. Sind nun auch einige, immerhin spärliche und ausnahmslos kleinere lichtproblematische Werke dieser Art über seine ganze Lehrzeit verstreut, so konzentriert sich doch für Hodler einmal das Problem des Lichtes im Raum auf eine bestimmte Zeit und — was für die Beurteilung des Ernstes der Absicht das entscheidende ist — auf die Hauptwerke dieser Zeit. Und das sind eben die Jahre 1880 und 1881 mit dem „Turnerbankett"* und dem „Gebet". Ersteres war geschaffen für einen öffentlichen Wettbewerb der Classe des Beaux-Arts in Genf** und wurde darin durch die Hälfte des ersten Preises, eine Silbermedaille, ausgezeichnet. Vor-

* Ehemals im Besitz des Kunstsalons Bollag, Zürich.

** Anlässlich ihres hundertjährigen Bestehens.

geschrieben war: „ein Sujet aus den Genfer Sitten oder der Genfer Geschichte“. Was Hodler gibt, ist nicht eine blosse Genfer Sitte, sondern eine allgemein nationale. Die zwei Dutzend hellgekleideten lebensgrossen Turner, die, vom Tisch aufgestanden, der feierlichen Rede eines schwarzgekleideten Herrn [wohl eines Preisrichters] in mannigfacher Bewegung lauschen, sind gewiss nicht in eine überzeugend geschlossene Komposition gebracht, und insbesondere droht das Schwergewicht ständig nach rechts umzukippen, da der Redner, der hier nahe am Bildrand steht, stark das Interesse auf sich ablenkt und im übrigen Teil des Gemäldes weder ein formales, noch ein psychisch-stoffliches Gegengewicht findet. [Welch ungeheurer Schritt übrigens von diesem Männerstück zu jenem anderen Männer- und Rednerstück, dem Hannoveraner Bild von 1913! Fast erscheint er innerhalb *einer* Lebensamplitüde unmöglich und unglaubwürdig!] Nun, diese Komposition fiele gänzlich auseinander, wäre da nicht ein rauschender Strom hellen Lichtes, der durch die Fenster bricht, den Raum überaus lebendig macht und alles Divergente und Einzelne in dem Einen und Ganzen des Raumes bindet.

Das nicht nur in bezug auf das Lichtproblem künstlerisch bedeutendere, sondern vielleicht das verinnerlichtste Stück Malerei aus dieser Periode Hodlers aber ist das „Gebet“ *, das während eines Aufenthaltes im Berner Oberland wohl im Jahre 1880 konzipiert und im nächsten Jahr vollendet wurde. Es stellt sechzehn lebensgrosse Figuren dar,

* Sammlung Russ-Yung.

die wesentlich in zwei Gruppen von sieben [links] und neun [rechts] in einer kleinen niedrigen Kirche zum Gebet versammelt sind, anscheinend keine zufällig zusammengewürfelte Schar bei gewöhnlicher Verrichtung, sondern eine zusammengehörige Familie bei einer aussergewöhnlichen Gelegenheit. Wenigstens gibt der erste Blick sofort den Eindruck einer ausserordentlichen Einmütigkeit. Links, ganz am Bildrand [wie der Redner im „Turnerbankett"], ragt der inbrünstig betende Pfarrer hocherhobenen Hauptes ins Bild, wie vom Himmel eine unmittelbare Antwort erwartend. Obschon kaum um Hauptеslänge höher als die anderen stehend, wird sein Amt der geistlichen Erleuchtung überzeugend durch das reiche warme Licht zur Kenntnis gebracht, das, jede Form des meisterhaft gezeichneten Gesichtes [besonders den lautsprechenden Mund] herausmodellierend und — was viel mehr ist — beseelend, über den edlen backenbärtigen Graukopf und über seine auf rotem Pult gefalteten Hände fliesst. Rechts löst sich, in die Bildmitte tretend, betend und wie zum Knieen bereit vorgeneigt, ein blühendes junges Bauernmädchen von der Gruppe los, so die beiden Bildteile formal und innerlich ineinander verankernd. Wie dieses Mädchen mit gläubig vorgeneigtem Haupt und Oberkörper ohne Aufblick dem Zurückgeworfensein des Pfarrerhauptes antwortet, darin ist kompositorisch auf meisterliche Weise der innere Einklang ausgedrückt, auf den es im ganzen Bild ankam. Wie das Mädchen in dem zwielicht-erfüllten Raume steht, einen Abglanz des starken Lichtes vom Pfarrer her auf

dem Gesicht, das mutet — durch keine Einzelform belegbar, sondern rein seelisch — einfach rembrandtisch an*. Die Gruppe links hinten, aus drei Bauern und zwei Bäuerinnen bestehend, ist durch dunkle Schatten sehr gut zusammengehalten. Die Gruppe rechts ist etwas gelockerter, so dass die Köpfe in rhythmischen Abständen sich meist einzeln dunkel vom hellen Hintergrund abheben. Das Licht zieht wie ein durch dunkle Schatten von oben und unten bedrängter Strom von rechts nach links horizontal durch den niedrigen Raum und durch das Bild, so in meisterlicher Weise einzelne Köpfe der rechten Hälfte von hinten, einzelne der linken von vorn beleuchtend, so dass dort dunkle Gesichter sich von der aufgehellten [der Lichtquelle am nächsten gerückten], hier helle Gesichter von der dunkleren Partie der Wand sich abheben. Was die Farbe angeht, ist der Gesamttoncharakter Schwarz-Braun-Rot. Alle Farben aber sind dem Fluten von Licht und Dunkel unterworfen.

Mit dem „Gebet" schliessen Hodlers Versuche, mit Licht zu komponieren, plötzlich ab. Natürlich waren ihm mit den Problemen der beiden besprochenen, hauptsächlich lichtproblematisch-malerischen Werke auch ohne weiteres zeichnerisch-lineare Aufgaben gegeben gewesen, und zwar solche grössten Stils, wenn auch nach hergebrachter Norm. Aus den siebziger Jahren ist keine einzige wirkliche Figurenkomposition bekannt, es sei denn, dass man ein klei-

* Zu diesem Mädchen hat Hodler seine eigene Schwester gestanden, die er sehr liebte, die aber die Entstehung dieses Bildes nicht lange überlebte. Auch die übrigen Figuren hat Hodler aus seinem Verwandten- und Bekanntenkreis genommen.

nes Längsbild von fünf drangvoll ins Format gebrachten, meisterlich charakterisierten exotischen Köpfen* [das sicher in Madrid entstanden ist], oder das „Uhrmacheratelier“** dafür gelten lassen will, das er ebenfalls in Madrid [1879] malte. Dieses stellt drei Uhrmacher in gleichem Abstand aufgereiht an einem Werktisch dar, der quer unter der Mittelhorizontale des Bildes vor einem in der Vertikalachse stehenden Fenster hinläuft [rechts und links aus dem Bild laufend]. Von diesen drei sind die beiden Gesellen sitzend von hinten, der Werkmeister rechts aber [übrigens ein Bravourstück der Charakterisierungskunst, da man unter hundert Berufen angesichts dieses schmächtigen Bartantlitzes mit dem überanstrengten Vogelblick nur auf einen Feinmechaniker schliessen kann] ist stehend von der einen Seite, den einen Fuss auf den Sitzschemel setzend, zu sehen, alle drei eifrig an der Arbeit, der leuchtenden Sonne draussen auf den Dächern und der Barockkirche nicht achtend, die so in wirksamen Gegensatz zu dem dämmerigen Schattenleben des Interieurs gesetzt sind. —

Unmittelbar nach der Rückkehr aus Spanien beginnt nun aber die Reihe der ausgesprochenen Kompositionen. Zunächst entsteht die „Überfahrt“ [zuerst ausgestellt im April 1880]. Ländliche Kirchgänger, die, in ein allzu enges Boot zusammengedrängt, über einen Fluss setzen — das Motiv könnte von Schwind oder Albert Welti sein. Nur dass Hodler allem Anschein nach mit einer

* Kunstsalon Moos, Genf.

** Galerie Thannhauser, München.

gewissen draufgängerischen Verve zu dramatisieren sucht und keine gemütlich-idyllische Lösung gibt*. Dasselbe Thema kehrt auf einer höheren Spirale der Entwicklung wieder in dem Bild „Vom Gewitter überrascht“** vom Jahre 1887 — hier aber zum Ausdruck eines Urgefühles erhoben: der Angst aller Menschenkreatur vor den kosmischen Gewalten. — Mit einer ausserordentlichen Kühnheit tut Hodler dann den Sprung zum allergrössten Format im „Turnerbankett“. Dieses hat den grossen Atem lichter Räumlichkeit, aber nicht die grosse Form, während das „Gebet“, in bedeutend mässigerem Format, fast gesprengt wird vom Formgehalt. Merkwürdig ist die beiden Bildern gemeinsame Verlegung des sogenannten Bildakzentes an den Bildrand [eine Grundform, die zwanzig Jahre später im „Bewunderten Jüngling“ wiederkehrt]. Und zwar ist dieser Akzent in beiden Bildern ein Redner, in beiden am linken Bildrand. Nur dass eben dem „Turnerbankett“ der Mangel jedes Äquivalents zu dem schwarzgekleideten Jurator zum Verhängnis wird, das durch das von derselben Seite hereinbrechende Licht, von der her der Redner ins Bild hinein spricht, nur beschleunigt wird, indem gegen die formale und psychische Gewalt des Redners und die in gleicher Richtung parallel wirkende des Lichtes kein Element des Bildes — z. B. auch die gespannteste und bewegteste Rezeptivität der Hörer nicht — aufzukommen vermag. Dagegengehalten

* Diese Charakteristik beruht nicht auf Autopsie, sondern stützt sich auf zeitgenössische Zeitungsberichte, da es mir nicht gelang, das Bild ausfindig zu machen.

** Sammlung John Flersheim, Frankfurt a. M.

ist das „Gebet“ ein gewaltiger Fortschritt. Hier fällt das Licht von rechts ein, während der Redner von links her spricht, so dass eine glückliche Gegenwirkung einer psychischen und einer formalen Macht schon ein gewisses Gleichgewicht garantiert. Dieses wird vollends gesichert durch die überaus starke Gegenbewegung in der Figur des Mädchens, die beinahe in umgekehrter Richtung wie beim Bankett gefährlich werden könnte, indem sie fast den Bildakzent links umzustossen geeignet wäre — wenn da nicht ein sozusagen „retardierendes Element“ eingriffe: die wundervolle barfüssige und zeushäuptige Bauerngestalt, die zu Füssen des Rednerpultes, aber in derselben Richtung wie der Redner blickend, sitzt und durch deren vorwärtsblickendes, aber rückwärtslauschendes mildes Greisenhaupt die Silhouette der Gesamtgruppe ausbalanciert wird. Insbesondere wird durch die tief und nahe sitzende Figur die Gestalt des unmittelbar hinter ihr redenden Pfarrers so hochgetrieben, dass weder der Ansturm des Lichtes, noch der der grossen diagonalen Rückenlinie des vorgeneigten Mädchens mehr seiner Festigkeit etwas anhaben kann. Dazu kommt, den Grundakkord des Gleichgewichtes im ganzen Bild durch einen starken Klang vollendend, die bedeutende Dreigliederung der abschliessenden Wandfläche durch zwei unaufdringliche Halbsäulen mit schlichten romanischen Kapitälen samt Ansätzen zu Rundbogen. Diesen Vertikalen wirkt die starke Horizontale der als Friesband wirkenden Reihe aller in gleicher Höhe gesehenen Köpfe der stehenden Figuren mit bannender Kraft ent-

gegen — ein parallelistisches Motiv, das bereits weit über den Grundcharakter des ganzen Werkes hinausgeht.

Schon im Jahr der Vollendung des „Gebets“ tauchen Zeugen einer gänzlich anders orientierten Komposition auf: die beiden Kartons „Mathematik“ und „Architektur“*, die Hodler für einen Wettbewerb zur Ausschmückung des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich im Jahre 1881 entwarf, den sie anscheinend völlig unbemerkt passierten. Beide sind in Hochformat [von mässiger Höhe] mit Rundbogenabschluss. In beiden hat Hodler die Figur klein in eine weiträumige Landschaft gestellt. Die Landschaft, nicht der Mensch, ist das organisierende Element. Die Landschaft ertönt wie ein eherner Tubenklang der Einheit in das divergente Treiben der überaus eifrig mit ihren Dingen beschäftigten Menschen. Aber sie hören die Stimme der Natur nicht, sie scheinen nur für diese Dinge da zu sein, unter deren Anforderungen sie sich wie unter das Joch eines Fetischs beugen; als da sind: Geometer vor ihren wissenschaftlich tadellos gezeichneten geodätischen Instrumenten, Architekten mit Wasserwage, Massstab und Winkelmass vor haarscharf gezeichneten Grundrissen auf Pergamenten. Echte Menschen des „eisernen“ neunzehnten Jahrhunderts! Bis auf einen: den Meisterarchitekten! Dieser blickt, wie Hilfe für sein Werk dort oben suchend, über das laute Treiben hinweg zum Himmel, ohne dessen Kräfte nichts Menschliches gedeihen kann, tut ergriffen einen „Blick in die Unendlichkeit“, einen „Blick ins Ewige“ — ein Thema,

* Beide z. Zt. im Besitz des Künstlers.

das sich in den späteren achtziger Jahren verselbständigen und auf das er nach über dreissig Jahren [heute!] zurückkommen sollte, wenn auch mit völlig gewandelten, auf das Urtümlich-Einfache, auf kosmische Gesetzlichkeit zurückgeführten Elementen. Die beiden wissenschaftlichen Kartons sind kompositionell unselbständig, sind in der Farbe grau und kalt bis auf das Blau des Himmels und das Weiss der Wolken. Hier konnte sich der strenge Geist der Wissenschaftlichkeit, der ihn — wie wir gesehen haben — von früh her fesselte und der nichts so sehr hasst, wie Originalitätssucht, stofflich und formal Genüge tun. Die Orientierung nach der Mittelachse, durch den Rundbogen auf Hochformat sachlich geboten, würde die Bilder fast zur akademischen Langeweile verdammen, wenn nicht die ausserordentliche Landschaft, mit den straffen Senkrechten der Bäume und den parallelen Horizontalen der gross gesehenen Wolkenzüge, uns durch ihren Fortschritt auf den Stil zu verblüffte. Denke ich an sie, so sehe ich unweigerlich auch die Zeit der grandiosen „Lawine“ [1887] kommen!

Strenger noch in allen seinen Teilen auf die Mittelachse bezogen als die beiden vorgenannten Werke ist dann der „Schwingerumzug“ * des nächsten Jahres. Es ist vom Schulstandpunkt aus das strengste Werk seiner Frühzeit, und hätte Hodler in der Folge nicht eine mit aller Tradition der unmittelbar vorhergehenden Epoche brechende Mission erst übernommen, so müsste von dieser Leinwand an Hodlers

* Kunsthaus Zürich.

Meisterzeit datiert werden. Könnte man das „Gebet“ immerhin noch als ein grosses intimes Stück, als riesige Genremalerei bezeichnen, so ist dagegen der „Schwingerumzug“ in seinem ganzen zwingenden Aufbau echt monumental — wenn auch im Sinne der überlieferten Renaissance. Mit einem mächtigen Pathos wird eine profane Landessitte des Bernbiets in überzeugender Weise zu fast kultischer Bedeutung, zu einer von einem ganzen Volk getragenen Handlung erhoben. Dieses Pathos aber verträgt keinen Euphemismus, keine „Idealisierung“ im gewöhnlichen Sinn — es ist ein Pathos der Wirklichkeit. Ein ungeheurer Sachernst spricht aus jedem geringfügigen Detail dieses Bildes, ja man kann sagen, dass vermöge dieses gleichmässigen Sachernstes kein geringfügiges Detail mehr in dem ganzen Bild existiert. — Wieder wird uns, wie zuerst in den beiden wissenschaftlichen Kartons [und wie sie in schroffem Gegensatz zum „Gebet“ und „Turnerbankett“], der Mensch in der freien Natur gezeigt. Doch die „Landschaft“ ist hier auf die schwache Bodenbewegung unter einer wogenden Menschenmasse und auf eine weite ruhige Himmelsfläche reduziert. In diese ragt im Mittelgrund ein grosses, in die Breite gezogenes provisorisches Holztor zinnenzackig empor, als Triumphpforte für den aus der Tiefe des Bildes dem Beschauer entgegenziehenden Triumphzug des Schwingerkönigs, welch letzterer, zwischen Mittelgrund und Vordergrund von kräftigen Sennen auf die Schulter gehoben, als dominierende Mittelfigur mit machtvoll herausgetriebener Silhouette in den ruhig parallel-horizontal wolkengestreif-

ten Himmelsausschnitt des Tores aufragt. Der ganzen übrigen Bildmasse aber ein Abstand von einigen Schritten vorangestellt [was auf der freien grossen Bodenfläche besonders gut ablesbar ist] und ganz nahe an die Bildfläche und an den unteren Bildrand herangerückt, schreiten drei prachtvolle Protagonisten breit und feierlich ruhig einher, die für den Aufbau wie für den Gesamteindruck bestimmend sind. Die beiden Seitenfiguren sind zu Landsknechten verkleidete Veteranen der Zunft, der rechts mit schief nach links hinten geschultertem Schwert, der links mit steil hochragender [etwas der Mittelachse zugeneigter], ebenfalls geschulterter Hellebarde. Die Mittelfigur ist ein junger schlanker Turner, der die in straffer Schärpe steckende Fahnenstange, die mit ihrer Spitze den oberen Bildrand berührt, mit kräftiger Dreivierteldwendung nach rechts [vom Beschauer links] hinten durch die Luft führt, so dass das Schweizerbanner, das weisse Kreuz im roten Feld [hier kreisrund ins Quadrat des Tuches gebracht], im Luftzug sich bauscht und in der oberen Bildmitte, für den Beschauer gerade über dem Haupt des Schwingerkönigs, triumphierend entfaltet wird. — Nicht die blendende Charakteristik der einzelnen Köpfe ist der Ruhmestitel des Werkes, obschon diese zum Teil wahre Meisterwerke sind — wie z. B. die drei Facegesichter der beiden Landsknechte und des Schwingerkönigs, die übrigens zusammen ein das Bild quer durchziehendes Dreieck bilden; sondern das kompositorische Element, die fast unheimliche Abgewogenheit jedes Linienwinkels, macht den künstlerischen Wert des Bildes

aus. So bilden die ansteigenden Seiten des eben nachgewiesenen Dreiecks der drei Häupter genaue Parallelen zu den Eckenabschnitten des Holztores. So entspricht der Einfallswinkel der seitlichen Neigung des hochgestossenen Schwingerkönigs, bezogen auf die Mittelachse, exakt dem Ausfallswinkel der Fahnenstange. So wird die sanft absteigende Linie des Hügels im linken Hintergrund, durch den wie protestierend ausgestreckten, prachtvoll plastisch geformten und verkürzten Arm des Königs auf das genau gleichgerichtete Schwert des Hartschiers rechts übertragen, haarscharf in demselben Winkel umgebogen und durch die Verbindungslinie der drei Protagonistenköpfe nach links vorn herniedergeleitet. Auf diese Weise wird überdies unübertrefflich die Dynamik des Raumes wie durch einen Blitzstrahl herausgestellt. Es wäre auch auf die Beinstellung der Protagonisten hinzuweisen: wie der Künstler die beiden Seitenfiguren auf den Punkt symmetrisch entgegengesetzt schief nach aussen auftreten lässt [beide übrigens haben den inneren Arm in die Hüfte gestützt], während er den einen Fuss des Fahnenschwingers genau in der Mittellinie des Bildes senkrecht nach vorn und rechtwinklig zu dem hinteren Fuss aus dem Bild herausstossen lässt. Alles in allem kann man behaupten, dass der Geist dieses Werkes bedeutender sei als das Schema, dem er gehorcht. Die etwas verworrene Fülle des volkstümlichen Lebens im Mittel- und Hintergrund wird auf ein wahres Kristallisationssystem gespannt. Es ist der Geist eines Mathematikers, eines Architekten! Er füllt jeden Bildwinkel prall an fast bis zur Unerträglichkeit.

So ist es für ihn nach diesem Bild eine zwingende Konsequenz, dass er sich eine ureigene Form, ein ganz seinen Eingebungen folgendes architektonisches System suchen muss*.

Dieses System hat Hodler vorgeahnt im letzten bedeutenden Kompositionsversuch der achtziger Jahre, im „Calvin“ [auch „Disputation“ genannt]. Was uns bei diesem kleinen Kabinettstück, das in Abstand von drei Jahren nach dem „Schwingerumzug“ entstanden ist, auf den ersten Blick auffällt, das ist die ganz ausserordentliche Vereinfachung. Ein stark räumlich gegebener Kollegienhof, der hinten, parallel zur Bildfläche, mit einem breitbedachten, scheunenartigen Gebäude abschliesst. Ganz im Vordergrund in ihren langen schwarzen Talaren fünf heftig disputierende Theologen, die trotz der grossen Erregung des Meinungsaustausches in einer starr gleichmässigen Schrittbewegung auf uns zuzuschreiten scheinen [sich in der Schulpause ergehend]. Ihre Körperachsen bilden fünf strenge Parallelen, die nur durch das Neigen der Häupter ein wenig von der Senkrechten abweichen [übrigens in rhythmischer Weise]. Hoch aufgerichtet, starr und doch milde, steht vor allem Calvin in der Mitte, als einzelne dunkle Figur durch eine ununterbrochene, ringsum ge-

* Der „Schwingerumzug“ ist übrigens auch dadurch bemerkenswert, dass er zum erstenmal — wenn auch ohne Hauptakzent und durch das Renaissanceprinzip in der vollen Entfaltung gehindert — das *Motiv der Protagonisten* bringt, das später das Hauptausdrucksmittel für Hodlers parallelistische Geschichtsauffassung wird: so im Ur-Entwurf für den „Rückzug von Marignano“ [von dessen Geist nur ein Teil in die Ausführung übergehen konnte, weil sich ihm die öffentlichen Kunstschulmeister mit Händen und Füssen widersetzten] und vor allem im „Auszug der Jenenser Studenten“, wo es Hauptträger der Bildidee wird.

schlossene Kontur vom hellen Hintergrund abgehoben, während je zwei der anderen vier seitlichen Figuren zu einer Kontur zusammengeschlossen sind. Doch ist die Trennungsfläche so geringfügig, dass diese Isolierung der Mittelfigur nur ein Charakterisierungsmittel bleibt und kein Kompositionselement bedeutet. Die Komposition besteht einzig und allein in der Aufreihung der fünf Parallelen, durch die auf ganz ausserordentlich einfache Weise die dogmatische Einheit der Disputierenden herausgehoben ist. Das ist es: die Einheit der Grundlage soll durch das Divergenteste der Meinungen hindurch wie ein unumstössliches Gesetz durchdringen! Also ein allgemeingültiges menschliches Beziehungsgesetz kommt zum Ausdruck. Noch war jedoch Hodler nicht so weit, um es allgemein zu sehen und allgemein zu formulieren. Aber dieser eine Fall, in dem es sich direkt nur um eine klar zu fassende beruflich-intellektuelle und so nur indirekt um eine menschlich-naturgesetzliche Ordnungs-Einheit handelt, ist doch in der Perspektive einer Allgemeinbedeutung gesehen und mit zweckentsprechend primitiven Mitteln klar zum Ausdruck gebracht, mit Mitteln, die das Bild in seiner Grundanlage an die spezifisch parallelistische Kunst der Frühgotiker oder alter Mosaiken annähert. Zu diesen Mitteln, die überraschend plötzlich und, als Kompositionselemente, gänzlich vereinzelt in diesem Bilde auftauchen, gehören ausser der parallelistischen Anordnung der Körperachsen vor allem drei Momente: zunächst die Gebärdensprache, die bei je zwei der Seitenfiguren [und zwar nicht symmetrisch] die-

selbe ist, im ganzen aber noch zu kompliziert und in ihrer Einheit besonders durch die streng senkrecht aufgerichtete, friedensrichterliche Hand Calvins, die suggestiv die Mittelachse betont, gefährlich bedroht ist; dann der schon stark konforme Faltenwurf aller fünf Mäntel, die nach unten durch die Schrittbewegung ganz gleichartig auseinandergeworfen werden; vor allem aber durch die bei vier Figuren vollkommen identische Schrittbewegung selbst, die nur durch die gerade entgegengesetzt [aber nicht symmetrisch] orientierte der Mittelfigur in ihrer rein parallelistischen Ordnung unterbrochen wird [dies wohl eines der Mittel, um die geistesverzehrte Gestalt Calvins innerhalb der zwingenden Parallel-Ordnung von sonst sehr robusten, sehr schweizerischen Figuren doch als eigene Macht herauszustellen].

So sehen wir Hodler bereits im Jahr 1885 auf dem besten Weg der Selbstentdeckung, und auch das immerhin Anekdotische, das dem „Calvin" — verglichen mit Hodlers späteren Programmwerken — wie eine fremde Haut übergezogen ist, scheint sozusagen mit einer Schulterbewegung abzustreifen zu sein. Es sollte sich aber zeigen, dass der wahre Weg zu seiner von Grund aus reformierenden Tat noch, tief im dunkelsten Innern der Seele, durch Feuerseen der Läuterung und durch eisige Schluchten letzter Natureinsicht ging — so wie die geheimnisvollen Ströme fremder Gebirge aus der Klarheit ihres hohen Ursprungs in die Nacht unterirdischer Läufe versinken müssen, um mit der Überkraft in die unermess-

lichen Menschenländer auszubrechen, die sie dort zu heiligen Strömen stempelt.

5

PHILOSOPHIERENDER REALISMUS

STIL IN DER EINZELFIGUR UND IN DER LANDSCHAFT, 1884/85—1890

Von der anscheinend noch sehr verworrenen Komposition der „Überfahrt" [des ersten nach der Rückkehr aus Spanien ausgestellten Werkes], die uns an die komplizierten Gebilde Delacroix' erinnert, bis zu dem geradezu prinzipiell parallelistisch anmutenden „Calvin" hat also Hodlers Komposition einen ungeheuren Weg zur Vereinfachung durchgemacht — ungefähr denjenigen, den wir in Betrachtung der Kunstgeschichte durchlaufen, wenn wir von Delacroix rückwärts bis auf die byzantinischen Mosaiken gehen. Ja, wenn man sich's recht überlegt, ist dieser Schritt der wichtigste in Hodlers ganzer Lehrzeit — er bedeutet die Wegräumung aller überkommenen Hindernisse auf der Bahn zum eigenen Stil. Und was die blosse Form betrifft, hätte um die Wende zum Jahr 1885 nichts im Wege gestanden, dass sich dem verhältnismässig kleinen, aber kompositorisch so hochbedeutenden „Calvin" bereits damals, anstatt erst fünf Jahre später, die entscheidende Tat, die Komposition der „Nacht", hätte anschliessen können. Durch den Eindruck der formalen Konsequenz im Verfahren einer eigenen Stil-Destillation, der dadurch hätte erzeugt werden

müssen, wäre es Hodler sogar vielleicht früher und leichter möglich gewesen zu siegen, als durch den verblüffenden Eindruck, den das unvermittelte Erscheinen der „Nacht“ nach einer fünfjährigen, sehr innerlichen, dem öffentlichen Leben fast ganz entzogenen, ihm nur in einigen höchst sonderbaren und zusammenhanglos erscheinenden Splittern angedeuteten Entwicklung machte, die den formalen Weg zum Stil scheinbar kurz vor seinem Ziel abbrach.

Nun ist aber Stil nicht bloss Form. Was Hodler dazu noch fehlte, war nicht etwas Formales, sondern die geistige Vertiefung des Stoffes, der philosophische Gehalt, oder besser das Vermögen, einen solchen zum Ausdruck zu bringen, kurz, die männliche Reife, die beim Genie ein viel gewaltigerer Prozess ist, als beim Durchschnittsmenschen. Diesen Mangel hat Hodler selbst um diese Zeit so stark empfunden, dass dieses Gefühl ihn wie eine tiefe Schwermut ergriff und er sich Jahr für Jahr immer mehr von seinen bisherigen, grossformatigen und vielfigurigen Werken abwandte und sich mit wahrhaft tragischem Ernst an eine erneute Erforschung der Natur, besonders auch der Natur der menschlichen Psyche, machte. Handelte es sich doch nun um Sein oder Nichtsein seiner eigenen künftigen Stil-Existenz! Wohl mag die Aussichtslosigkeit des Kampfes gegen die gesamte öffentliche Meinung, gegen die Jurys und gegen die Mehrheit der Presse, den Hodler Jahr für Jahr in steigendem Masse zu führen hatte, diese Wendung in seinem Schaffen mit herbeige-

führt haben. Sicher aber hätte dieser kraftüberschäumende, aufs höchste hin ehrgeizige Hodler der ersten achtziger Jahre sich nicht allein durch diese äusseren Umstände in seine nun folgende Periode des mystischen und sozialen Pessimismus hineindrängen lassen [der die Vorstufe zu seiner heroisch-pessimistischen Weltphilosophie der neunziger Jahre bilden sollte], wenn er diese Wandlung nicht schon ohnehin als eine innere Konsequenz empfunden hätte, die unausweichlich war, wenn er sein Ziel wollte.

Erneut wendet sich Hodler zunächst der Einzelfigur und der Landschaft zu. Doch darf man sich diese Wendung keineswegs abrupt denken. Sie ist ein kontinuierlicher Übergang. Porträtiert und gelandschaftert hat Hodler auch während seiner Periode der nationalen Stoffe und der kompositionellen Bewältigung des grossen Formates, und er ist z. B. in dieser Zeit wiederholt gerade für Landschaften mit Preisen der Genfer Konkurrenzen ausgezeichnet worden. Doch muss gesagt werden, dass die Porträts der ersten achtziger Jahre — mit Ausnahme der beiden Selbstbildnisse von 1881 und 1883*, von denen das letztere geradezu das Meisterstück von Hodlers früheren Porträts [auf dunklem Grunde] ist — eine gewisse peinliche Flachheit in der Auffassung verraten, die einfach der Ausdruck der Interesselosigkeit dieser Gattung gegenüber ist. Für Hodler war eben die Beschäfti-

* Das erste im Berner Museum; das letztere in der Sammlung Frl. Müller, Solothurn.

gung mit einer vorwiegend malerischen Porträtkunst nach der relativen Vollendung der Farbkultur in den siebziger Jahren keine künstlerische Notwendigkeit mehr. Kein innerer Zwang, sondern Gelegenheit und Geldnot brachte zu dieser Zeit die meisten dieser Nebenwerke hervor. War doch die Kerngruppe seiner Werke nach einem ganz neuen Willen gerichtet, der die meisten Kräfte absorbierte und übrigens im Rahmen der grossen neuen Aufgaben selbst eine wahre Unmasse glänzender porträtistischer Studien erzeugte. Immerhin hatte also Hodler trotz dieses neuen Willens die Nebenader jener alten Aufgabe nie ganz fallen gelassen.

Und diese eben trat jetzt, samt der ebenfalls vernachlässigten, aber ebenso fortgeführten der Landschaft, um so stärker wieder hervor, je mehr Hodler die grosse Komposition fallen liess, und auf diese alten Aufgaben fiel dadurch ganz von selbst wieder das natürliche künstlerische Schwergewicht. Sie sollten ihm nun nicht mehr Selbstzweck oder Gelegenheit zu technischen Studien sein, sondern seine Vehikel zur tieferen Erforschung der Natur werden. Diese beiden Gattungen wurden also für einige Jahre die Träger der Stilentwicklung. Dadurch wurde von selbst das Porträt aus dem Einmaligen, Individualisierenden seines Prinzips erlöst und zur allgemeinbedeutenden symbolischen Einzelfigur erhoben, die eines für viele ausdrückt, während die Landschaft sich auswuchs zu einer Deutung ewiger Naturgesetzlichkeiten.

Charakteristisch für diese ganze Periode ist vor allem

Hodlers Behandlung der Einzelfigur. Nicht das Porträt im engsten Sinne, das natürlich ebenfalls gelegentlich weiter gepflegt wird, ist darunter zu verstehen. Zwar erfährt auch dieses die für seinen späteren, spezifisch Hodlerschen Stilgehalt entscheidende Wandlung in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre: der Hintergrund wird kräftig gelichtet bis zur vollständigen Aufhellung desselben in den Porträts von 1889 und 1890, das zeichnerische Element setzt sich nach und nach durch, die Silhouette wird immer linearer herausgetrieben und schon parallelistisch geordnet, zu welchem Zweck strenge Face-Stellung immer mehr Prinzip wird — und so bleibt für spätere Zeit nur noch das konventionellerweise Überkomplizierte der Binnenformen [hauptsächlich im Gesicht] zu vereinfachen übrig, um zu dem reinen einfachen eigenen Stil in dieser Gattung zu kommen.

Vor allem aber pflegt Hodler zu dieser Zeit das Porträt im weitesten Sinn, das heisst die porträtgetreue Erforschung des Modells, deren Zweck aber nicht die Porträtierung selbst, sondern die Gewinnung neuer Ausdruckswerte für allgemeingültige tiefere Einsichten in die menschliche Psyche überhaupt ist. Schon der früher geschilderte „Ewige Jude“ [1884] könnte als Ausgangspunkt für diese Reihe von Einzelfiguren in Anspruch genommen werden; denn dieser ist nicht [wie der Titel vermuten lassen könnte] irgendeine literarische Variation des beliebten alten Themas, sondern einfach ein restlos [allerdings spezifisch malerisch] ausgeschöpftes Modell, in dessen Psyche Hodler eine all-

gemein menschliche Not gelesen hat, die er versucht, trotz des illusionistischen Realismus der Ausführung, oder gerade durch ihn, eindrücklich zu machen [wozu der unglückliche Titel behilflich sein soll]. Nicht in dieselbe Reihe gehört der heroische Landsknecht desselben Jahres, der [ausser dem „Schwingerumzug"] unter dem Titel „Rasender Krieger" wohl Hodlers berühmtestes Bild der Frühzeit ist*. Dieser ist unmittelbar aus denselben Voraussetzungen entstanden wie der „Schwingerumzug". Er weist andererseits weit voraus in die Zukunft, wo sein Geist und sein Stil im Jahr 1896 in den zweiundzwanzig Kriegern [und Handwerkern] für die Genfer Landesausstellung ihre Fortsetzung und in den drei darauffolgenden Jahren im „Rückzug von Marignano" seine Vollendung finden sollten. — Im selben Jahr 1884 taucht aber der erste unzweifelhafte Zeuge der neuen Phase auf, der „Philosophierende Arbeiter" **. Ein Schreiner, der mitten in der Sägearbeit an einem langen Latten, den er mit einem Knie auf eine Kiste presst, plötzlich innehält und, mit der freien Hand durch den mächtigen grauen Bart das Kinn suchend, aufgerichtet, aber den Kopf vornüber gebeugt, einem tiefen Gedanken nachgrübelt, der ihm während der Arbeit durchs Gehirn gefahren ist. Der Aufbau ist streng, ja für den Vorwurf fast zu monumental. Mächtig springt die dunkle Silhouette von der hellen, rein flächenhaften, neutralen Wand ab — ein völlig neues Ausdrucksmittel, das hier in Hod-

* Genfer Museum.

** Sammlung Russ-Yung, Serrières bei Neuchâtel.

lers Entwicklung zum erstenmal auftaucht, und das dieses Bild im Stil scharf von den beiden vorgenannten unterscheidet. Es soll eben auch ein neues, von tiefer Lebenseinsicht und Weisheit gesättigtes Lebensgefühl mitgeteilt werden, das wohl aus dieser Einzelfigur geschöpft ist, aber in seiner Allgemeinbedeutung doch eine alle Menschen umfassende Wahrheit enthält. Diese ist wohl etwas zu programmatisch ersichtlich und könnte etwa in die Worte gefasst werden: „Alles Menschenwerk ist eitel“ oder „was hat dies mein Tun mit dem Ewigen zu tun?“ Also Gedankenmalerei? In der Tat: hier — nie mehr von der „Nacht“ an — dürfen wir von einer solchen sprechen! Das illustriert noch besser als der „Philosophierende Arbeiter“ das im Jahr 1885 aus demselben Vorwurf, nach demselben Modell entstandene Bild „Ein Blick in die Ewigkeit“, das wieder denselben Schreiner darstellt, wie er aber einen Kindersarg zimmert und hoch erhobenen Hauptes [die Hand ebenso im Bart verwühlend] in den Himmel blickt. [Dasselbe Motiv, wenn auch ganz einem realen Betrieb eingeordnet, trafen wir schon in einem jener Polytechnikum-Entwürfe von 1881.]

Fortan suchte Hodler einige Jahre lang für seine Einzelfiguren mit Vorliebe Modelle und Gegenstände aus der kleinbürgerlich-handwerklichen Sphäre auf, ja ausgesprochene Motive der Armut und des Elendes, die ihm zum Ausdruck einer jährlich wachsenden, bitter-pessimistischen Gesellschaftskritik dienen mussten. Schon bei Gelegenheit einer ersten Kollektivausstellung von Hodlers Werken, die

im Jahr 1885 der „Cercle des Beaux-Arts“ in Genf veranstaltete, erscheint Hodler der Presse als ein fast sozialistischer Realist, als ein Armeleutemaler, als ein Verewiger von Bettlertypen à la Velasquez, Rembrandt oder Murillo! Dieser Zug seines Werkes verschärft sich bis zur nächstfolgenden Kollektivausstellung in Bern im Jahr 1887, die Hodler selbst im Kunstmuseum veranstaltete. Da sind ausser vielen früheren und anderen Arbeiten und Dutzenden von Landschaften Werke ausgestellt, wie „Die sentimentale Näherin“, „Die mutige Frau“, „Der erkrankte Tagelöhner“, „Ein Mord“, „Eine Seele in Not“, „Schweigen ist Gold“, vor allem das am weitesten bekannt gewordene Bild dieser Zeit „Las de vivre“ [„Der Lebensmüde“]; dazu Dachkammerinterieurs mit trostlos am Boden kauernden oder über dem Tisch zusammengebrochenen Existenzen usw. J. V. Widmanns zeitgenössische Kritik im Berner „Bund“ über diese sonderbare Ausstellung lässt über deren prinzipiellen Charakter keinen Zweifel [siehe nächsten Abschnitt].

Die vom Standpunkt der Naturerforschung sowohl, wie des psychischen Ausdrucks, wie schliesslich des Stilgehaltes, vollendetste Einzelfigur dieser Zeit ist der eben genannte „Lebensmüde“ * des Jahres 1887. Das Bild bedeutet für diese Art des symbolisch philosophierenden Realismus eine endgültige, in der Steigerung des Ausdrucks durch eine

* Gezeigt auf der Frankfurter Ausstellung 1911; wo es gegenwärtig ist, ist mir unbekannt. Reproduktion in dem bekannten Heft „Hodler und die Schweizer“, Internationale Verlagsanstalt, Berlin; oder „Kunst für Alle“, 1911, erstes Dezemberheft, Bruckmann, München.

blosse Einzelfigur innerhalb der naturalistischen Mittel wohl nicht mehr zu übertreffende Formel. Ein greiser Tagelöhner ist am Abend der Arbeit [und des Lebens] zusammengebrochen und sitzt — für uns in strenger Seitensicht — vor einer hellen Bretterwand auf einem niedrigen Stein vornüber gebückt, den herrlichen Kopf mit dem schneeweissen strähnigen Haupt- und Barthaar tief auf die Brust gesenkt, dem Schlaf [und dem Tod] entgegennickend. Die Arme hängen bleischwer über den aufgestellten Knieen, zwischen denen der lange Holzschaft eines Werkzeuges in steiler Diagonale über die Schulter nach hinten oben hinanstrebt, ein letztes Zeichen der Arbeit, von der einen Hand als das einzige Wahrzeichen menschlichen Seins und Mühens, noch im Entschwinden aus diesem Sein, treulich bewahrt und gehütet. — Zuerst fällt für den vorurteilslosen Beschauer mit unentrinnbarer Evidenz die in streng realistischem Sinn einfach meisterhafte Beobachtung und makellose Wiedergabe der Natur ins Gewicht. Wie z. B. die Müdigkeit der Arme und Hände, der Beine und Füsse, sowie die Erschlaffung des Nackens sympathetisch nachgeschaffen sind; wie die rührende Kindlichkeit eines ergreisten Mannes wiedergegeben ist, der nie aus seiner durch Schicksalslos bestimmten primitiven Sphäre, und so eigentlich nie aus der Kindheit herausgetreten ist; wie ferner die Valeurs der Haare, der luft- und sonnegebräunten Hautfarbe und der durch Abgetragenheit ganz vermenschlichten Kleidung aufeinander abgestimmt sind: das alles verrät ein geborenes Genie der Naturbeobachtung. Nun

würden aber alle diese naturalistischen Tugenden das Bild niemals über den Rang einer glänzenden Naturstudie zu erheben vermögen. Zum wahren geschlossenen Kunstwerk macht es allein das Vollmass der Empfindung, die das ganze Werk gleichmässig und vereinheitlichend durchströmt. Die Mittel aber, der Empfindung, gegenüber den blossen Naturgegebenheiten, zum Sieg zu verhelfen, diese divergenten Gegebenheiten zur Einheit hinaufzuführen und auf diesem Weg zum Stil vorzudringen, sind ausgesprochen monumentale und bereits ausgesprochen Hodlersche, das heisst bewusst parallelistische. Das modellhaft Zufällige und das heisst der blosse Studiencharakter wird dem Bild genommen durch eine Reihe von Formen-Wiederholungen, die das gesetzmässig Notwendige an diesem Zusammengebrochensein ausserordentlich eindrücklich machen. So wird der Sitzwinkel mächtig verstärkt durch die schroffe Beugung des vorderen Armes, die dadurch entsteht, dass die Hand hoch auf dem aufgestellten Knie liegt. So wirkt die genaue Wiederholung des senkrechten Absturzes der Silhouette des hinteren Knies im vorderen entscheidend für den Eindruck des Der-Erde-Zustrebens. Dieser wird noch einmal bestärkt durch die machtvolle Silhouettenkurve, die vom Haupt [dem die Haare eng anliegen, so dass eine reine runde Linie es vom Hintergrund ablöst] über den gekrümmten Rücken in die Vertikale führt — welche Kurve ihr Gegenstück findet in derjenigen des hinteren Armes, der in lässigerer Krümmung über den hinteren Oberschenkel nach innen lastet und an dem

die Hand, die wie eine überreife Frucht zwischen den Knieen herunterhängt, ebenfalls wieder in eine strenge Vertikale weist. Allen diesen Vertikalen wirken einige strenge Horizontalen entgegen, die das Gefühl des Widerstandes gegen das Lasten trefflich wiedergeben: die Horizontalen der beiden Sohlen der parallel auf der Erde liegenden Füsse; die der unteren Steinsilhouette, die fast genau [auch in der Modulation] von derjenigen des dem Stein aufliegenden unteren Rockendes wiederholt wird; ferner die des unteren Randes der Bretterwand, und schliesslich die kurze des Nackens. Doch kommen sie gegen die Vertikalwirkung nicht auf, da diese in entscheidender Weise noch durch die vier senkrechten Spalten der Bretterwand verstärkt wird, deren beide äussersten fast genau in die beiden seitlichen Körpersilhouetten treffen. So wird in unübertrefflicher Weise der Gesamteindruck des naturgesetzlichen Müssens erzeugt. Dass schliesslich gegen jeden Willen des Aufrechthaltens die Schwerkraft siegt, das ist der pantheistisch-pessimistische Kern dieses Eindrucks. Dass dieses Gefühl innerhalb der Naturgegebenheiten der Einzelfigur ohne ersichtliche programmatische Tendenz, durch rein formale Mittel im „Lebensmüden“ restlos zum Ausdruck gebracht ist, das erhebt dieses Werk zum reinen Stilwerk, und die Eigenart der angewandten Mittel, sowie deren systematische Anwendung machen es im strengsten Sinne zu dem frühesten figürlichen Stilwerk in Hodlers Entwicklung — das heisst gemessen an seinen eigenen späteren Stilwerken. Übrigens ist es auch farbig

auf der Höhe der besten früheren Hodler und führt das seit dem „Philosophierenden Arbeiter“ von ihm aufgenommene Prinzip schwerer, dunkler Valeurs auf leichtem, hellem Grund in einer Weise durch, die das Bild den farbig grundsätzlich so organisierten Werken seiner Meisterzeit sehr nahebringt. Inwiefern die an diesem Werk betätigten oder gewonnenen Prinzipien — die übrigens noch an einer ganzen Reihe verwandter Werke der folgenden Jahre nachgewiesen werden könnten — über die Einzelfigur hinaus auch für die Komposition grösserer Bilder von Bedeutung, inwiefern sie also überhaupt stilbildend waren, das sollte sich erst in den ersten neunziger Jahren, dann aber mit gewaltiger Kraft erweisen.

Auch in der Landschaft hat Hodler um die Mitte der achtziger Jahre einen neuen Weg eingeschlagen. Hatte er noch bis ins Jahr 1884 meist kleine Motive in Nahsicht bevorzugt, wie z. B. die Weiden an der „Jonction“ in Genf oder schilfige, baumbestandene Ufer, oft richtige feuchte Unkengebiete oder dämmerige Waldinterieurs, Ährenfelder an Waldrändern und von Vegetation strotzende Bachwinkel [von welcher Gruppe fast nur die spanischen Landschaften durch eine gewisse Weite eine Ausnahme machen], und hatte er mit diesen emsig die malerische [Valeur-] Aufgabe der siebziger Jahre weitergesponnen, worin ihm manches wahre Meisterstück gelang — so sucht er nun [wohl seit einem Aufenthalt in den bernischen Hochalpen im Sommer 1885] immer mehr grosse, fernsichtige See-

landschaften oder das massive Hochgebirge auf, bis zu jenem „Abend am Genfer See"* von 1890, mit dem geisterhaft leuchtenden gelben Abendhimmel über einem fernen dunklen Gebirge und dem wunderbar spiegelnden Wasser vorn, zwischen welchen sich im Mittelgrund eine graublaue Strandebene weit und breit dehnt. Diese Gruppe von Landschaften ist in doppelter Hinsicht entwicklungsgeschichtlich interessant. Zunächst bedeutet sie eine Phase der Beschaffung neuer grösserer Stoffgebiete, eine Zeit voll reichen Durcheinanders und voller Möglichkeiten. Dann aber eine Phase fast wilden Suchens nach dem Stil, eine Zeit der kampfreichen Klärung der Mittel, entsprechend dem Reinigungsprozess auf dem Gebiet der Figurenkomposition, der in der voraufgehenden Periode, in den ersten achtziger Jahren, verlief. Wie dieser das etwas programmatisch-äusserliche Calvinbild nach sich zog, das aber in seinem prinzipiellen Gehalt in eine Zukunft wies, die erst nach längerem Unterbruch wirklich werden sollte, so verläuft diese Landschaftsgruppe in einigen schlichten, fast trockenen, formal aber streng parallelistischen Landschaften vom Anfang der neunziger Jahre, wie dem „Herbst" von 1892**, die schon unter dem Druck der durch die „Nacht" gewaltig gesteigerten formalen Einsichten entstanden, allerdings noch aber gar nicht der Gewalt dieser Einsichten gewachsen sind. Und ebenso gehen erst nach jahrelangem scheinbarem Unterbruch dieser Entwicklung

* Gezeigt auf der Frankfurter Ausstellung 1911.

** Museum in Neuchâtel.

auf dem Landschaftsgebiet die neuen Stoffe mit den neuen formalen Einsichten eine sieghafte Verbindung ein, und zwar erst kurz nach der Jahrhundertwende, von wo an die Landschaft bei Hodler einen ebenso verblüffenden Aufschwung nimmt, wie ein Jahrzehnt zuvor die figurale Komposition.

Die erste Phase der Begründung eines eigenen Landschaftsstils, die hier in Frage steht und die wir diejenige der Überwindung und Abstreifung hergebrachter Anschauungsweisen durch deren keiner Steigerung mehr fähige Erfüllung nennen können, brachte aber — adäquat der entsprechenden Entwicklung auf dem Gebiet der Komposition, die fünf Jahre früher in dem meisterlichen „Schwingerumzug" gipfelte — im Jahre 1887 [im selben Jahr, da der „Lebensmüde" entstand, dem wiederum in jeder Beziehung auf dem Gebiet der Landschaft fünf Jahre später jener „Herbst" entspricht] ein Meisterwerk ersten Ranges auf diesem Stoffgebiet hervor: „Die Lawine"*. Diese wundervolle Leinwand aber kann ebensogut eine bahnbrechende Tat, wie eine Vollendung heissen. Sie ist trotz der Befriedigung aller gerechten altmeisterlichen Ansprüche in einem ausserordentlichen Grade stilrevolutionär und darin, sowie in ihrem ganzen geistigen Gehalt allerdings dem „Schwingerumzug" weit überlegen. Das ist eben-

* Im Solothurner Museum. Um der folgenden, für das Verständnis des Werdens von Hodlers Parallelismus überaus wichtigen Analyse dieses Werkes mit Genuss und Nutzen folgen zu können, ist ein Minimum an Anschauung unerlässlich. Man schreibe deshalb eine Karte an den Kustos des Solothurner Museums, bei dem eine sehr gute, wenn auch kleine Reproduktion in Kartenformat erhältlich ist.

derselben philosophischen Vertiefung gutzuschreiben, die jenen „Lebensmüden“ hervorbrachte und die diese ganze Vorbereitungsperiode charakterisiert, die der „Nacht“ und der von ihr an datierenden ureigenen Schöpfungszeit Hodlers voraufgeht. „Die Lawine“ lässt alle früheren Landschaften Hodlers in jeder Hinsicht weit hinter sich und ist nicht nur heute noch ein Hauptwerk seiner ganzen Landschaftskunst zu nennen, sondern wird zu allen Zeiten, als das reinste seiner Frühwerke, zu den Hauptleistungen seines Lebenswerkes überhaupt gerechnet werden müssen. Ausserdem ist sie historisch der Prototyp der ganzen neueren Schweizer-Landschaftskunst, der kaum je wieder erreicht, niemals bis heute [ausser durch Hodler selbst] übertroffen wurde.

„Die Lawine“ ist eine stark vom Föhn beleckte Winterlandschaft in Hochformat in grossen Dimensionen [vielleicht die umfangreichste Leinwand unter Hodlers Landschaften]. Bis zur Höhe der mittleren Horizontalachse hinauf entwickelt sich eine formenreiche Hochtal- und Bergbach-Landschaft, in die wir durch die beiden mannigfach gewundenen Uferlinien, die genau von der Mitte des vorderen Bildrandes ausgehen, energisch bachaufwärts hineingeführt werden. Sie schliesst oben mit einer langgewellten Horizontsilhouette ab, die sich anschickt, sich nach links und rechts emporzuschwingen. Nur rechts antwortet diesem Drang der Bodenwelle ganz am seitlichen Bildrand ein absolut senkrecht bis fast an den oberen Bildrand aufsteigendes düsteres Bergmassiv, hinter dem in

einiger Entfernung in beherrschender Majestät ein genau ebenso lotrecht ansteigender, in helleren Tönen gehaltener Gipfelriese bis fast an die vertikale Mittelachse herantritt, ganz oben — nahe dem Bildrand — erst von der Vertikale plötzlich in eine Horizontale umschlagend, die aber nach rechts hin in eine leicht geformte, geradezu elegante Bergspitze mündet. Das ganze Bild ist überaus streng nach dem konstitutiven Prinzip des Bildrandes organisiert, das heisst also rechtwinklig im Hochformat mit parallelistischer Wiederholung dieser Grundform in den Binnenformen in ganz bestimmten Flächenverhältnissen. Und zwar können wir zwei analoge Flächenordnungen in den zwei möglichen Flächendimensionen fast mathematisch exakt verfolgen, die wechselseitig ineinandergreifen. Den beiden horizontalen Schmalseiten des Bildes parallel laufen die beiden Hauptthorizontalen [die der Bodenwelle und die des Bergrückens, welch letztere von einer breitgelagerten Wolke weitergeführt wird], durch das Bild, so dass die insgesamt vier horizontalen Parallelen von unten nach oben in einem Abstandsverhältnis von $^{4}/_{8} : {}^{3}/_{8} : {}^{1}/_{8}$ gestaffelt sind. Dies Verhältnis ist ganz ausserordentlich geeignet, uns die Höhendimension physisch sinnfällig zu machen — wie übrigens die grosse Höhe der untersten Staffel trefflich den Hochtalcharakter kennzeichnet [höher kann kein Fluss mehr fliessen]. Wir steigen sozusagen aus dem schmalen Tal auf zwei Riesenstufen in den Himmel, der allein von den drei Staffeln, durch die Nähe des oberen Bildrandes gedrückt, in die Breite geht, der Höherbewegung ein

ehernes Halt gebietend. Ferner aber: den beiden Hochrändern parallel stehen die beiden Hauptvertikalen im Bilde, die der beiden Bergwände, und zwar wiederum fast exakt in demselben Abstandsverhältnis wie die Vertikalen, also [nur umgekehrt gelesen — warum, wird gleich klar werden], von rechts nach links $^1/_8 : {}^3/_8 : {}^4/_8$.

Dies Verhältnis führt nämlich in drei mächtig zunehmenden Staffeln vom rechten Bildrand her nach links hinten in die Tiefe [und zwar gehe ich in beiden Fällen von denjenigen Bildrändern aus, die durch die überwiegende Materialität des dort Dargestellten und durch dessen perspektivische Nähe dem Auge einen festen Halt und einen sicheren Ausgangspunkt gewähren]. Da die letzte der drei Staffeln die grösste und übrigens ausschliesslich mit Himmel und Wolken erfüllt ist, wird dadurch ein gewaltiges Tiefengefühl hervorgerufen. Diese Flächenordnung von rechts nach links wird also im höchsten Grade als raumerzeugendes Mittel verwendet. Die beiden Flächenordnungssysteme sind aber ferner je einmal untereinander durch genau parallele Kurven verbunden. Einmal wird die Horizontale des Bergrückens in schönem Bogen in die Vertikale des Gipfels übergeführt, der diese Bewegung in den unendlichen Himmel ableitet. Das andere Mal läuft die Vertikale der seitlichen Felswand in genau derselben Krümmung umgekehrt in die Horizontale der Bodenwelle aus, in der sich die ganze Erdoberfläche rhythmisch auszubreiten scheint. Gleichgerichtet mit dieser Krümmung nun saust in gewaltiger Kurve zwischen den beiden Berg-

riesen hervor, in den künstlerisch herrlich dafür vorbereiteten Raum hinaus, eine Lawine zu Tal, von der wir nur die Wirkung, nicht den verursachenden Schneestrom selbst vor Augen haben, nämlich eine ungeheure Masse Schneestaubes, der hinter der ganzen Horizontwelle bis zum linken Bildrand hin in einer Anzahl konzentrischer Kreisbogen wild in die Luft gewirbelt wird, den geheimnisvollen Gesetzen der Luft gehorchend, die durch den grossen Sturz in Erregung gekommen ist, wie ein stilles Wasser durch einen hineingeworfenen Stein. Sofort hat sich der Künstler auch aus dieser dynamischen Naturgegebenheit, die trefflich die ungeheure Bewegtheit der Alpennatur im Frühling wiedergibt, ein elementares Stilelement für sein Bild geholt: Die alle Härten der statischen Grundlinien mildernde, alle Elemente dieses Bildes mit magischer Gewalt bindende Kreisform, die um die Mitte des Bildes schwingt wie eine Gloriole, in der der Geist der Alpen sichtbar wird. Nimmt man dazu die überwältigend klaren Farben, die nur in der hellen dünnen Bergluft zu sehen sind, und die ausserordentliche stoffliche Wahrheit in der Wiedergabe von Bach, Bäumen, Steinen, Felsen, Luft, Wolken und Schnee, die in ihrer alpinen Zusammenwirkung nie vorher — weder von Hodler selbst noch auch von einem anderen Künstler — so echt empfunden und so wahr wiedergegeben worden sind, so wage ich zusammenfassend vom Ganzen zu behaupten: mit diesem Bild hat Hodler die Alpen für die Kunst zum erstenmal entdeckt! Der entscheidende Beweis dafür aber liegt

nicht in den spezifisch-malerischen Qualitäten, sondern in der nachgewiesenen kompositorischen Form und in ihrem Verhältnis zur Naturgegebenheit. Sicher war der Anstoss zu ihr nicht eine geometrische Überlegung, sondern lag in der Natur des Gebirges selbst, dem dieser Ausschnitt entnommen ist. Dies ist die Wetterhorngegend bei Grindelwald, in der auf einer engen Talhorizontale ungeheure senkrechte Massive aufgelagert sind. Das Verhältnis der Talbreite zu der Höhe der Bergwände ist elementar bestimmend für den Gesamteindruck der Landschaft. Dieses Verhältnis aber so gross, weit und schlicht zu sehen und es zum konstitutiven Prinzip des Aufbaus einer künstlerischen Wiedergabe dieser Landschaft zu machen, das ist eine ebenso grosse Entdeckung wie die eines Naturgesetzes und seiner klaren, erlösenden mathematischen Formel. Geradezu genial aber ist die Durchführung dieses — sehr wahrscheinlich nicht einmal bewusst gewordenen — Grundverhältnisses, durch die es die naturgesetzliche Grösse jener Landschaft zum Sieg im Kunstwerk führt, ohne einen kleinsten Rest seines schematischen Bestandes zu hinterlassen. So wird ein synthetischer Anschauungsprozess, dessen vor der wirklichen Natur selbst gewiss die allerwenigsten fähig sind, in diesem Bild zu einer selbstverständlichen Voraussetzung gemacht, die keiner bewusst zu bemerken braucht und die doch jedem unmittelbar bestimmend für den Eindruck ist. Es drückt sich darin ewig denkwürdig Hodlers erstaunliche Vertiefung der Naturerkenntnis aus, die im Lauf der wenigen Jahre seit dem „Schwingerumzug“ in ihm

vorgegangen war und die er mit Riesenkräften — soweit dies am menschlichen Willen liegt — selbst innerlich unablässig betrieb. Dieses Werk ist so bereits ein Sieg! Denn es zeigt Hodler in vollem Marsch auf dem einzigen Weg, der — bei vorausgesetzter Begabung — mit absoluter Sicherheit zu grosser Kunst führt: dem der Gewinnung der Stilgesetze aus der Erkenntnis der Naturgesetze durch unerbittliche künstlerische Erforschung der Natur. So wurde Hodler zum positiven künstlerischen Verkünder neuer Natureinsichten.

6

LEBEN DER ACHTZIGER JAHRE

ECHO IN DER ÖFFENTLICHKEIT

Zu Beginn der achtziger Jahre bezog Hodler Quartier in einer einzimmerigen Dachwohnung im siebenten Stockwerk des Hauses Grand' Rue 35 im ältesten Viertel und auf dem höchsten Punkte der Stadt Genf. Es war das erstemal, dass er so etwas wie einen richtigen festen Wohnsitz aufschlug, dem er aber künftig — mit Ausnahme einiger kürzerer Unterbrechungen — bis tief ins erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts treu bleiben sollte. Die Grand' Rue ist wie ein klaffender Messerschnitt durch den uralten, in der Anlage der Häuser noch ganz gotischen Stammkern der Stadt gelegt und wölbt sich mit diesem den Hügel empor, der Kathedrale St. Pierre zu. Dieser

ganz nahe steigt Nummer 35, ein engbrüstiges Haus von kaum der Breite eines einfensterigen Zimmers, aus dem tiefen dämmerigen Schacht empor in eine lichte luftige Höhe, wo der volle Rundblick über die Dächerschwärme der ganzen Stadt, über den zum Horizont aufsteigenden, hinter ihm versinkenden See, auf den langgestreckten, düster verschlossenen Jura und auf die nahen savoyischen Voralpen durch nichts mehr begrenzt wird, als durch die prächtigen Türme der Kathedrale.

In diesem Haus hinten hinaus, zu oberst unmittelbar unter dem Dach, wohin man nur mit Mühe über unzählige halsbrecherisch steile Treppenstufen gelangen konnte, hier verbrachte Hodler zweieinhalb Jahrzehnte voll der entscheidendsten Erlebnisse und Taten — in einem speicherartigen Raum, der zugleich Schlafkammer, Wohnzimmer, Küche *und Atelier* sein musste. Seine Ausstattung war* eine mehr als ärmliche, ja eine geradezu elende. Da war ein runder Tisch, „der schief stand wie der Turm von Pisa"; dazu drei Stühle, von denen der eine das Sitzstroh völlig verloren hatte, während ein zweiter nur drei Füsse hatte. Für kulinarische Abhaltungen standen drei Tassen zur Verfügung, von denen ebenfalls zwei beschädigt waren, und ein einziger Löffel aus Zinn.

Trotzdem gab Hodler hier „Gesellschaften". Das heisst, jeden Donnerstag abend in den achtziger Jahren empfing

* Nach dem Bericht eines Augenzeugen, eines seiner frühesten und treuesten Freunde, *Louis Duchosals* [dessen Bildnis auf dem Totenbett Hodler vor einigen Jahren dem Genfer Museum geschenkt hat], in einem ersten biographischen und retrospektiven Artikel der „Tribune de Genève" aus dem Jahr 1891.

er seine Freunde; oft war ein Dutzend voll — mehr als die Kammer zu fassen vermochte. Davon waren zwei oder drei bescheidene Maler, darunter Estoppey, vor allem aber einige glänzende Geister der Feder, so, ausser Duchosal selbst, der heutige Redakteur des Pariser „Temps", der Dichter Mathias Morhardt, der letzthin auf der Genfer Bühne mit einer Reihe kühner Dramen hervorgetreten ist [und den übrigens Hodler noch kürzlich in seiner jüngsten, bronzeplastik-artigen Malweise porträtiert hat]. Wenn diese Schar, die durch die gemeinsame Opposition gegen den pietistisch verstockten Genfer Stadtgeist und durch die gleiche Not der sozialen Ausgestossenheit zusammengehalten wurde, in Hodlers Dachkammer zusammenkam, dann „glänzte das Haus vor Geist und Witz und Lustigkeit und ertönte von Gesang und Musik" — nämlich der Ziehharmonika.

Hodler war also etwas geselliger geworden als er es in den siebziger Jahren war. Dennoch bleibt der Grundzug seiner Lebensweise der eines Einsiedlers und eines sozialen Pessimisten noch bis tief in die neunziger Jahre hinein — bis er sich den Alpdruck seiner ganzen Jugend- und Mannesnot in der „Nacht", in den „Lebensmüden", in den „Enttäuschten" und in der „Eurhythmie" von der Seele gewälzt hatte, indem er diese Not ganz des Subjektiven entkleidete, in ihr das Allgemeine, das Menschliche und Menschheitliche erkennend, das heisst den grössten Faktor in dem ungeheuren Unternehmen einer neuen Stilbildung. Und nicht nur er selbst, sondern — trotz des homerischen Gelách-

ters, des Singens und Musizierens bei den Zusammenkünften — auch die Mehrzahl seiner Freunde waren nach dem Selektionsgesetz der Wahlverwandtschaft im Grunde tragische, vielenttäuschte und -geprüfte Sonderlings-Existenzen. Hodler sagte mir einmal darüber: „Zur Zeit der ‚Nacht' und der ‚Enttäuschten' und schon lange vorher waren diese Unglücklichen, die ich da gemalt habe, *wirklich mein Milieu.* Mich zogen die Unglücklichen an und ich sie. Es wurde mir geradezu Bedürfnis, in den tragischen Ideen zu verbleiben. Aber plötzlich packte mich dann manchmal eine Angst, dass ich mich vielleicht überhaupt nie mehr an ein anderes Leben gewöhnen könnte. Das war, wenn ich nachts heimkam und mich auf meiner Bude hinlegen wollte — dann hätte ich manchmal alles liegen lassen und davonlaufen können. *Ja, es hat Jahrzehnte gebraucht, um mich umzusetzen!*" Dies bemerkte Hodler im Anschluss an die Erzählung seiner frühesten Jugendzeit und mit Bezug auf die vielen, sein Gemüt auf lange hinaus verdüsternden Todeserlebnisse derselben. Erst wenn man sich dies vergegenwärtigt, bekommt der letzte Satz dieser Äusserung seine volle biographische Bedeutung.

Das Sich-Hinlegen auf seiner Bude hatte übrigens seine besonderen Hemmungen, die wohl geeignet waren, das jammervolle Wesen dieser Existenz immer wieder recht drastisch in Erinnerung zu rufen. Es ist eine durch Hodlers wiederholte Bezeugung, wie durch die seiner damaligen Freunde erhärtete Tatsache, dass Hodler in den achtziger Jahren mindestens drei Jahre hindurch kein Bett besessen

und — wenigstens in Genf — in keinem Bett geschlafen hat. An dessen Stelle diente ihm — um nur nicht auf dem holprigen und kalten Boden selbst schlafen zu müssen — die breite Türe eines alten Schrankmöbels, die er jeden Abend aushängte und auf den Boden oder auf zwei Stühle legte; als Decken dienten ihm bemalte und unbemalte Leinwände, so viele wie möglich übereinander geschichtet.

Dafür entschädigte sich Hodler in anderer Hinsicht an seiner Wohnung. Er verfiel auf eine sehr seltsame und höchst radikale Art, sich darin mehr Raum, Luft, Licht und Aussicht zugleich zu verschaffen und dadurch seine Wohnung wenigstens als Atelier um eine Qualitätsnote zu steigern. Er sägte mit grosser Mühe und ohne Wissen des Hausbesitzers ein quadratisches Loch in die Decke, über der er unmittelbar das flache Dach vermutete, musste aber bittererweise die ganze Arbeit noch einmal tun, als er beim Ausheben des Deckenstückes feststellen musste, dass ihn noch eine Decke vom Himmel trennte. Kaum hatte er den Anschluss an diesen erreicht, begann ein reges Treiben auf dem schwindlig hohen Dach. Er zwängte seine Modelle vermittelst einer Leiter durch das ominöse Loch und lag nun in dem von allen Seiten frei herzuflutenden Licht mit einer wahren Wut pleinairistischen Studien nach männlichen und weiblichen Modellen ob. Doch war es nicht nur das Licht, das er ausnützte, sondern die ganze räumliche Situation. Wie er das machte, das ist überaus bezeichnend für Hodlers wahren Fanatismus des Naturstudiums. Hier oben nämlich malte er

1887 die rudernde „Mutige Frau“ * und das grossartige Seestück „Vom Gewitter überrascht“ **, zu dem jene als Studie gelten kann. Um nun Stellung und Bewegung der vor den anstürmenden Sturmwellen sich verzweifelt zurückwendenden Frauen und überhaupt den Schrecken vor dem dräuenden Abgrund so recht der Natur ablauschen zu können, was in den dem Gegenstand wirklich entsprechenden Situationen im Falle des Selbsterlebens ja völlig ausgeschlossen ist, war er [nach einer bekannten, mir von Hodler bestätigten Erzählung] so grausam, seine Modelle ganz an den Dachrand hinauszusetzen und sie hart an den Abgrund des siebenstöckigen Hauses zu drängen. Das so erregte Entsetzen, das das Schwindelgefühl auf das menschliche Antlitz malt, zeichnete er dann vermittelst Stift und Pinsel auf mit einer Ruhe, Kälte und Schärfe der Beobachtung wie nur je ein Naturforscher oder ein Anatom. — Doch setzte dem tollen Treiben des Künstlers auf dem Dach der Protest und die Denunziation von seiten der Umwohner beim Hausbesitzer vorläufig ein frühes Ende. Später aber — und zwar nach Hodlers Rückkehr in diese Wohnung nach einem einjährigen Unterbruch — scheint er mit dem Besitzer übereingekommen zu sein. Denn im Jahre 1891—1892 finden wir Hodler wiederum sieben Stockwerke über Genf unter freiem Himmel mit ungeheurem Ernst am Studium. Und zwar entstehen hier die beiden erschütternden Werke „Die Ent-

* Im Zürcher Museum.

** Wenn ich nicht irre, z. Zt. in der Sammlung John Flersheim in Frankfurt a. M.

täuschten“ und „Die Lebensmüden“, für deren Stil nicht unwesentlich war, dass er hier oben ein freistehendes weisses Mäuerchen zur Verfügung hatte, gegen das er seine Modelle setzen konnte. Dadurch wurde er auf die stark flächenhafte Komposition geradezu gedrängt, die die Reihe der Kummergestalten von dem hellen Untergrund abspringen lässt und uns vereinfacht eindringlich macht, wie eine elementare mathematische Formel, die uns einen Begriff von der Gesetzmässigkeit des Schicksalsgetriebes vermittelt. Und so entstehen auf dem dadurch wahrhaft historischen Dache noch andere Werke, darunter vor allem die „Eurhythmie“.

Doch habe ich damit bereits in das Leben der ersten neunziger Jahre übergegriffen, das durch den genannten Unterbruch zwar von dem der achtziger getrennt ist, das aber in allen wesentlichen Zügen eine treue Fortsetzung desselben ist. Wie denn überhaupt Hodlers schlichte Lebensart bis auf den heutigen Tag sich durch eine ausserordentliche Konstanz auszeichnet, die im wesentlichen auch durch die grösste Umwälzung der materiellen Lebenslage in der letzten Zeit keine Erschütterung erfuhr! Ein Beispiel dieser Treue seinen eigenen Lebensgewohnheiten gegenüber — und waren diese noch so entsagungsvoll — ist sein Gemütsverhältnis zu der Dachwohnung an der Grand’ Rue, das sich spiegelt in der Geschichte seines Auszugs aus derselben und seiner reuigen Wiederkehr. Gegen Ende der achtziger Jahre, wohl noch im Jahr 1889, als sich in ihm eben eine grosse Entscheidung für sein Werk

vorbereitete, da mochte die neugewonnene Universalität seiner philosophischen Denkweise [von der im vorigen Abschnitt die Rede war] in ihm auch das Bedürfnis nach einer erweiterten Lebensweise zu einer mit den tatsächlichen Verhältnissen unerträglichen Diskrepanz gesteigert haben. Ob nun diese Empfindung unmittelbar, oder der Konflikt mit dem Hausbesitzer, oder auch einfach der Wille nach mehr Raum für grössere Absichten der Anlass war: Hodler rafft sich auf, packt, zieht aus, und zwar an den damaligen Rand der Stadt, in das oberste Stockwerk des heutigen Gebäudes des „Hôtel de la Poste", in einen grösseren und komfortableren, aber kühlen, öden, reizlosen Raum, in dem er ungefähr ein Jahr verbrachte. In diesem Jahr entstand die „Nacht"! Wie als hätte er für diese gewaltige, wie in Eisregionen erstarrte Vision eines Einsamen, mit der er seine grandiosen künstlerischen Konfessionen begann, eine völlig isolierte, durch keinen Faden mit der Vergangenheit verknüpfte Zeit der Trächtigkeit und der Geburt bedurft — so schiebt sich dieses eine Jahr, in dem Hodlers Wesen sich so fruchtbar staute, ein in seine Entwicklung! — Dann aber ergreift ihn das Heimweh zur alten Wohnung, Hodler kann nicht widerstehen, und nicht lang — Ende 1890 oder Anfang 1891 —, so sieht ihn der ärmliche Raum wieder, der seine Verzweiflungen der achtziger Jahre gesehen und wo er nicht besser als ein Bettler gehaust hatte: wo er aber nun erst so recht beweisen sollte, dass der wahre Bettler der wahre König sei.

Hodler hat im Verlauf der achtziger Jahre manchen Sommer ausserhalb Genfs verbracht. Und zwar scheint er* bereits unmittelbar nach der Rückkehr aus Spanien seiner engeren Heimat, dem Berner Oberland, einen Besuch abgestattet zu haben. 1881 war er sicher dort und hat von dort das angefangene „Gebet“, oder wenigstens die Anregung dazu, mit nach Genf gebracht. 1882 verbringt er den Sommer in Herzogenbuchsee und dem benachbarten Langenthal im bernischen Mittelland [Oberaargau], wo er in einer befreundeten Familie stets gastliche Aufnahme fand. Hier malte er in den Monaten Mai bis August den „Schwingerumzug“, wozu er die Modelle direkt seiner unmittelbaren Umgebung entnahm. In Langenthal fand Anfang Juli ein [wohl kantonales] Schützenfest statt, das Hodler zu seinem Bild mannigfache Anregungen gegeben haben muss. Hodler hat übrigens für dieses Fest selbst [nach den gleichzeitigen Zeitungsberichten zu schliessen] verschiedene Malereien dekorativer Art geliefert, die heute verschollen sind, darunter zwei grosse Bühnenhintergründe für die Festhütte, „Das Rütli“ und „Die Tellskapelle“, die „naturgetreu wiedergegeben gewesen sein sollen“. Auch „zwei herkulische Hellebardisten auf einem grünen Wiesenplan“ seien da zu sehen gewesen. Diese mögen eine direkte Beziehung zu den Hellebardieren des „Schwingerumzuges“ gehabt haben, sei es als Vorstudie oder nur als Wiederholung des eben in Entstehung begriffenen Bildes.

* Nach einem Aarebild, der „Überfahrt“, zu schliessen, das bereits im Frühjahr 1880 in Genf zur Ausstellung kam und sehr wahrscheinlich schon im Spätsommer oder Herbst vorher an Ort und Stelle entstanden ist.

Das Wichtigste für uns an all dem ist die Tatsache, dass wir hier Hodler zum erstenmal in einer offiziellen praktischen, und zwar produktiven Beziehung zum nationalen Volksleben finden. Bis zur nächsten solchen — und für ihn in mehrfacher Hinsicht entscheidenden — Beziehung sollten noch vierzehn Jahre vergehen: nämlich bis zur zweiten schweizerischen Landesausstellung, die in Genf im Jahre 1896 stattfand. Als er für diese seine inzwischen berühmt gewordenen Landsknechtsriesen malte, brauchte er nur an die stilistischen Ergebnisse des 1882er Sommers in Langenthal, sowie an die der beiden nächsten, die er ebenfalls in dieser Gegend verbrachte, anzuknüpfen. Insbesondere ist der grossartige „Zornige Krieger" vom Jahr 1884, zu dem ihm ein Wegmacher [Steinklopfer] einer Dorfgemeinde bei Langenthal gestanden hat, ein direkter Vorfahre der Genfer Landsknechte.

Von dieser Sitzung erzählte mir Hodler eine ergötzliche Anekdote, die übrigens wieder einmal beweist, mit welcher genialen Anschauungskraft er seine Stoff- und Stilelemente der Natur entreisst! Gleich zu Beginn, als ihm der riesige rothaarige Kerl zu einer Studie stehen sollte [es war draussen auf einer Wiese], kamen Schulkinder herbei und gafften zu. Das schien dem guten Mann eine Schande, und er wollte mit seinem langen Stock wütend auf die Kinder los. Hodler musste ihn sogar mit aller Kraft davon abhalten. Diese wütende Verteidigung verletzter Ehre, die stolze Wendung des herkulischen Körpers und der gefährliche Schwung des Stabes aber gaben dem Künstler

die Inspiration zu dem todesverachtend ein Leichenfeld verteidigenden rasenden Söldner!

Im Jahr des „Zornigen Kriegers“ war Hodler ausserdem auch am Thunersee, wo er landschafterte; 1885 am Gemmipass, in dem grossartigen Gipfelgebiet bei Kandersteg [wovon eine Landschaft vom Gemmipass aus diesem Jahre zeugt]; dann — vielleicht schon 1886, spätestens aber im Frühling 1887 — in Grindelwald, wo seine Meisterlandschaft „Die Lawine“ entstand. Kurz, wir sehen Hodler seit seiner Rückkehr aus Spanien unablässig bemüht, die Bande, die ihn seiner Stammesheimat verbinden, immer enger zu knüpfen und die Berner Volks- und Landschaftselemente seiner Kunst einzuverleiben. Eine Probe darauf, ob er von seinem Stammesgenossen in seinem Streben erkannt werde, machte Hodler mit seiner ersten Kollektivausstellung, die er in Bern im Kunstmuseum im Jahr 1887 veranstaltete. Diese Probe sollte — für die Berner — durchaus negativ ausfallen, trotz ganz vereinzelter günstiger Kritik, von der noch die Rede sein wird. Es besteht für mich kein Zweifel: hätte Hodler in seiner Heimatstadt damals den Anklang gefunden, den er innerlich suchte und brauchte, so hätte er Genf sofort wie eine Hölle verlassen und sich in Bern niedergelassen. Durch ihre Gleichgültigkeit, Sprödigkeit, ja Härte der Produktion eines Landsmanns gegenüber haben sich die Berner, wie ungefähr zur gleichen Zeit Karl Stauffer gegenüber, für immer einen unabsehbar wichtigen Faktor ihrer künstlerischen Zukunft verscherzt! Trotzdem ist Hodler auch später immer wie-

der ins Bernerland zurückgekehrt, und insbesondere gingen in der Folge seine entscheidenden Taten auf dem Gebiet der Landschaftskunst, mit denen er seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts die Alpennatur für die Kunst systematisch neu erschloss, aus einem unermüdlichen Studium der Berner Alpen hervor, wo er im letzten Jahrzehnt oft jährlich mehreremal Aufenthalt nahm. Aber auch der Umstand, dass Hodler zur Ausführung seiner Kartons zum „Rückzug von Marignano" gegen Ende der neunziger Jahre für einige Zeit nach Bern zog, zeigt, in welch hohem Grade der Stammesinstinkt in ihm ein leitender war, mit welcher Sicherheit ihn dieser immer wieder an die Quellen seiner Kraft zurückführte, wo es galt — wie in diesem epochemachenden, eminent nationalen Werk —, Quellen neuer Schönheit zu erschliessen.

Die achtziger Jahre sind in Hodlers Entwicklung nicht nur — wenn schon hauptsächlich — für die eigene künstlerische Stilwerdung durch jene tiefinnerliche philosophische Wandlung um die Mitte des Jahrzehnts kritisch und entscheidend, sondern auch für seinen späteren äusseren Erfolg und seine nationale Geltung grundlegend. Das ist nicht so zu verstehen, dass Hodler bereits *in* diesem Jahrzehnt zu dem Erfolg und zu der Geltung gekommen wäre — weit davon entfernt! das wird gleich klar werden. Wohl aber darf behauptet werden, dass Hodler *ohne* die entschiedene und dauernde Parteinahme einiger erlesener Männer der Feder, die er während der sich um ihn ent-

spinnenden Pressefehden dieser Jahre gewann [obschon sie lange noch in Minorität bleiben sollten], dass er ferner *ohne* die offensichtlich der ganzen, unentwegt hodlerfeindlichen, öffentlichen Meinung ostentativ entgegengesetzten Ehrungen, die ihm von seiten einer kleinen Schar von einsichtigen Genfer Kunstrichtern durch fast jährliche Zuerkennung von Preisen aus den ständigen privaten Stiftungen in öffentlichem Wettbewerb entgegengebracht wurden [welche Urteile zweifelsohne nicht ohne den Einfluss des Hodler bis zum Tode in treuer Sympathie ergebenen „Vaters Menn" zustande kamen] — das also darf füglich behauptet werden, dass Hodler ohne diese Faktoren den grossen offiziellen Auftrag für die Genfer Landesausstellung von 1896 niemals erhalten hätte, der seinen Namen vor den Genfer Verfolgungen rettete und ihn zum erstenmal faktisch sozusagen vor ein gemeineidgenössisches Forum stellte. Denn an die inzwischen durch die Wirkung der genannten Faktoren von seiten der eidgenössischen Intelligenz langsam erkannten und zum Gemeingut gewordenen Hauptwerke der achtziger Jahre, wie den „Schwingerumzug" [der übrigens inzwischen auf der Pariser Weltausstellung von 1887 eine „mention honorable" errungen hatte] und den „Zornigen Krieger" [der inzwischen, 1891, in öffentlichen Besitz des Genfer Museums gelangt war], haben die offiziellen Besteller von 1896 gedacht, als sie das Risiko auf sich nahmen, vor der Öffentlichkeit den Auftrag an einen so verhassten und verlachten Mann wie Hodler gegebenenfalls zu verantworten.

Keinesfalls stützten sie ihren Entschluss auf Hodlers Kunst seiner damals letzten Phase von der „Nacht“ bis zur „Eurhythmie“, die noch ein hoffnungsloser Abgrund des Unverständnisses von einer irgendwie allgemeinen Schätzung trennte. Ohne die zweiundzwanzig monumentalen Landsknechtsgestalten an den Pfeilern der Genfer Landesausstellung aber, die Hodlers Kunst zum erstenmal wenn auch nicht populär machten, so doch die Kunde von ihr durch alle Schweizergaue trugen, wäre Hodler wiederum in dem grossen volkstümlichen Ringen der letzten neunziger Jahre um die Ausschmückung des Landesmuseums in Zürich mit seinem Heldenlied von Marignano wohl kaum Sieger geblieben.

So lassen sich die Wurzeln des nationalen Problems, das Hodler bis auf den heutigen Tag für die Schweiz bedeutet, schon in den achtziger Jahren aufdecken. Das ermöglicht vor allem — ausser Hodlers persönliches Zeugnis — das aufmerksame Studium der Genfer und Schweizer Presse, das uns dadurch erleichtert wird, dass Hodler selbst damals deren hauptsächlichste Stimmen gesammelt und in geordneter Form erhalten hat. Nur in äusserster Beschränkung sei, hauptsächlich durch Hervorhebung der symptomatischsten unter diesen Pressestimmen, ein schwacher Begriff von dem Echo gegeben, das Hodlers Kunst bereits im achtziger Jahrzehnt in der Öffentlichkeit fand.

Um das Resultat der Prüfung einer grossen Masse der Genfer Blätter der ganzen Periode gleich vorauszunehmen: immer wieder wird wiederholt, dass Hodlers Fehler sehr

schwere, ja eigentlich hoffnungslose seien! Zwei Stichproben — wobei aber von Anfang an aller blosse Schimpf, mit dem Hodler bei jeder Gelegenheit überschüttet wurde, vollkommen ausgeschaltet sei — zwei, drei wenigstens einigermassen um Objektivität bemühte Presse-Äusserungen seien herausgegriffen. Der „Genevois“ vom 29. April 1880 bezeichnet Hodler als einen Künstler, „der entgleise und seine besten Freunde entmutige“. Es sei „grausam, so schöne Versprechungen für die Zukunft unter dem Eiswind des eingeschlagenen Irrwegs verkümmern zu sehen“. Sein Talent leide „an der Verschlimmerung einer tendenziösen Affektion“. Es gebe unter seinen Werken „ab und zu ein Stück, das von einem Maler sei“. Das übrige aber sei „von einem missleiteten Schüler, der seine Orthographiefehler für Originalität halte“. Hodler „liege im Kriege mit seiner natürlichen Neigung und seinem Temperament“, er gehe „auf Abenteuer aus, indem er wie ein Eroberer, der keine vernünftige Überlegung leide, Besitz ergreife von seiner Leinwand“. Dies alles sei „gesagt und wieder gesagt worden, ohne irgendwelchen Nutzen“! — Ich greife ferner aus der Mitte des Jahrzehnts heraus die Kritik des „Journal de Genève“ vom 29. August 1885. Nachdem der Kritiker widerwillig konstatiert, dass Hodler, mit einem anderen Genfer Maler zusammen, mit *Ihly**, bereits als Führer angesehen werden müsse; dass, während die einen kein gutes Haar an ihnen liessen, die anderen sie in die

* Mit dem er übrigens im Jahre 1884 einen „Salon des refusés“ im Genfer Athenaeum begründet hatte, als Protest gegen die ewigen Quängeleien von seiten der Annahme-Kommissionen.

Wolken heben und an die Spitze des Fortschritts stellen, fährt er todesverachtend fort: „Trotz des Risikos, zwischen Hammer und Amboss zu kommen, glauben wir, dass diese Herren weder so viel Schande noch so viel Ehre wert sind. *Sie sind Opfer ihres Systems — das ist alles!*“ Dies schrieb der Kritiker angesichts der beiden tiefernsten, programmatischen Bilder, mit denen Hodler seine innere Wandlung ankündigte, des Calvinbildes und des „Blickes in die Ewigkeit“.

Den Gipfel der Verständnislosigkeit aber, an der Hodler in dieser Phase zu leiden hatte, finden wir nicht in der Genfer Presse, sondern in der „Neuen Zürcher Zeitung“, und zwar noch kurz vor dem Auftauchen der „Nacht“, im Jahr 1890 [Nummer vom 6. Mai], obschon, wie wir bald sehen werden, dieses selbe Blatt durch einen erlauchten Namen Hodler gegenüber bereits damals einer jahrelangen Tradition im positiven Sinne moralisch verpflichtet gewesen wäre. In einem Bericht über die schweizerische Kunstausstellung in Bern werden auch die beiden dort von Hodler ausgestellten Hauptwerke, der „Schwingerumzug“ und eine „Alpenlandschaft“ [aller Wahrscheinlichkeit nach die „Lawine“], besprochen. Der erstere bedeutet dem Kritiker „eine blasse, öde, ja langweilige Negation der Farbe“ und „eine unschöne Verirrung des Geschmackes“. Die „Alpenlandschaft“: „ein kaum mehr verständliches, ja wahrhaft kindliches Gemisch von Klecksen.“ Fazit: „Das ist die Grundweisheit dieser Schule, deren Poesielosigkeit und Anmassung gleich staunenswert

sind“! — Das gleiche Blatt vom 20. Mai desselben Jahres, sicherlich durch denselben Kritiker [also war die erste Kritik durch kein blosses Versehen hineingekommen und diese Art Kunstpflege, die damals von der „Neuen Zürcher Zeitung“ grundsätzlich gepflogene], lässt sich über Hodlers grandiosen „Rasenden Krieger“ [ebenfalls ein Hauptwerk der ganzen Periode] so aus: „Ein recht geschmackloses, widerwärtiges, mit pleinairistischer Frechheit gemaltes Bild, künstlerisch durchaus nichtssagend und unbedeutend.“ Fazit: „Diese künstlerischen Nihilisten und Atheisten haben die Göttin Schönheit längst abgesetzt.“

Dieses sind die Prototypen aller negativen Kritik Hodler gegenüber geblieben bis auf den heutigen Tag, immerhin mit dem Unterschied, dass die Schablone im Lauf der Jahre von Hand zu Hand in immer tiefere Schichten der Presse gesunken ist, wo sie naturgemäss bedeutend vergröbert und durch Heuchelei und Neid [angesichts von Hodlers Welterfolg] vergemeinert wurde. Das lässt sich nachprüfen und erhärten durch das Studium des ultramontanen Luzerner „Vaterland“ sowohl wie des konservativen „Berner Tagblatt“, der radikal philiströsen Basler Presse sowohl wie der philiströs radikalen der Sozialdemokratie. Und die Anwälte jener „Göttin der Schönheit“, in deren Namen unablässig versucht wird, das Genie auf die minimalsten Menschenmasse zurückzufoltern — sie suchen wir heute in der „Gartenlaube“ und in der Luzerner „Sezession“. —

Um so erfreulicher wird das Bild der Hodlerpresse der

achtziger Jahre ergänzt durch die seltenen, aber um so gewichtigeren Stimmen ernster, selbständiger Männer, die sich für Hodler erhoben, Männer, deren Namen meist heute noch Klang haben, im Gegensatz zu der anonymen Masse der Hodlertöter. — Zunächst die [leider meist anonyme] Genfer Presse. Die „Tribune" schreibt z. B. Anno 1884 [1. September]: „Hodler ist einer unserer interessantesten Künstler. Er macht aus seiner Kunst keine geschäftliche Angelegenheit, er liebt sie für sich allein. Mit bemerkenswerter Ausdauer und ebensolchem Mut macht er nichts ‚Hübsches' und keine Konzessionen gegenüber dem Tagesgeschmack. Er interpretiert, was er sieht und fühlt. Er kümmert sich sehr wenig, vielleicht nur zu wenig um den Kritikenregen, den er jährlich zu ertragen hat." — Erstaunlich weitblickend äussert sich der Kritiker des Blattes „Le Soir" beim Auftauchen des „Zornigen Kriegers" im Jahr 1884 [25. August] über die ganze Geistesart und Bedeutung von Hodlers Kunst: „Seine rauhe, männliche Kunst entspricht in hohem Grade unserem schweizerischen Charakter, der vielmehr in der Kraft, als in der Gewitzigtheit des Geistes besteht. Aus diesem Grunde darf man grosse Hoffnungen auf diesen jungen Künstler gründen, *vielleicht sogar in ihm den Begründer einer nationalen Schule erblicken.*" Dieses psychologisch wie historisch so geschärfte Urteil ist wahrhaft kongenial. Leider ist sein Urheber nicht mehr zu ermitteln. Ich bin geneigt, den trefflichen Louis Duchosal dahinter zu vermuten. — Das Jahr 1887 bringt Hodler nicht nur seine

eigenen entscheidenden Fortschritte zum neuen Stil, sondern auch einen allgemeinen äusseren in der öffentlichen Geltung. Die „Tribune“ [26. September] erkennt, dass „hier mit dem Ideal der Renaissance gebrochen“ werde. „Neu bei der Natur anfangend“, komme man durch Hodler vielleicht „zu einem neuen Schönheitsideal“. „Wer weiss, ob Herr Hodler nicht eines Tages als ein Vorläufer betrachtet werden wird?“ — Das „Journal de Genève“ bequemt sich wenigstens, im Ernst die Frage zu stellen: „Ist er ein mehr oder weniger verkanntes Genie, wie es einige Enthusiasten haben wollen, oder nur ein Empörer, der seine Wege ausserhalb der ausgetretenen Pfade sucht?“ Wenn es auch schwankend bleibt, anerkennt es doch: „Es ist vor allem unmöglich, sich nicht vor dem Mut und der Energie zu beugen, die Herr Hodler entfaltet, um seinen künstlerischen Überzeugungen treu zu bleiben.“ Dieser Anerkennung schliesst sich auch der „Genevois“ [19. Oktober] an: „Zehn Jahre lang hat man Hodler von allen Seiten Ratschläge gegeben, zehn Jahre lang hat er sie mutig verachtet! Zehn Jahre rasender Arbeit, um heute so arm zu sein, wie ehemals. Zehn Jahre Kampf *gegen eine systematische Verleumdung** und gegen das Elend

* Diese Methode systematischer Verleumdung ist von einer Gruppe organisierter halbschieriger Existenzen [darunter Maler], die sich auf keine andere Weise irgend bemerkbar zu machen vermögen, im Sommer 1913, bei Gelegenheit der Schweizer Abteilung der Münchener internationalen Ausstellung, wieder aufgegriffen worden und ist heute bis zu den höchsten Räten der Eidgenossenschaft hinauf durch unablässige Bemühungen zu grossem Erfolg gekommen. Ist diese Methode dadurch irgend besser geworden, dass Hodler heute, als Sechziger, auch materiell endlich auf einen grünen Zweig gekommen ist und dass jene Verleumder den Neid für sich haben??

zu dem einzigen Zweck, ein sehr eigenes Ideal zu bewahren!"

Aber auch ausserhalb Genfs, in der übrigen Schweizerpresse und sogar im Ausland schon, findet Hodler in diesen kampfreichen Jahren mutige Anwälte. Der erste von allgemein hochgeachteten Namen war der intime Freund und spätere Biograph Gottfried Kellers und Conrad Ferdinand Meyers, der heute noch in voller Frische unter uns lebende ausgezeichnete Zürcher Dichter *Adolf Frey*. Im Jahre 1883 [1. Juli] schrieb er über Hodler in der „Neuen Zürcher Zeitung", in seiner Kritikenfolge über die Kunsthalle, die mit der ersten Schweizerischen Landesausstellung in Zürich verbunden war. Nachdem er sich sonst sehr kritisch mit dem „Gebet" auseinandergesetzt, findet er immerhin „rühmenswert die vorzüglich scharfe Charakterisierung einiger Köpfe und Hände". „Dieses Lob", fährt er dann fort, „gebührt auch dem Charakterkopf ‚Der Rasende'*; der drohend herumgeworfene Kopf, die Spannung der Züge, der wilde Blick, alles prägt das Walten des dämonischen Geistes treffend aus." — Übrigens brachte dieselbe Zeitung schon im September des vorhergehenden Jahres eine bedeutende Kritik Hodlers, anlässlich seiner Beteiligung an der schweizerischen Kunstausstellung in Solothurn [mit dem Bild „Müller, Sohn und Esel"]. Darin wird von Hodler als „einer neuen, bedeutenden Kraft" gesprochen. Die „scharfe Zeichnung" und „vorzügliche Charakterisierung" werden gerühmt, die „wun-

* Das Selbstporträt von 1881, heute — seit 1887 — im Berner Museum.

derliche Wahl des Stoffes“ wird mit Recht gerügt [welche Rüge allerdings nicht den Künstler, sondern die Themasteller der Genfer Konkurrenz trifft, für die das Bild geschaffen wurde]. Dann heisst es zusammenfassend: „Wie alles andere Hodlers: tüchtige, gründliche Schulung“; Hodler zeichne sich aus durch eine „originelle Farbengebung, einen eigentümlich breiten, öligen Vortrag, der seine Bilder aus Tausenden heraus sofort erkennen liesse“. „Kurz, wir haben es hier mit einer tüchtigen Technik und einer energischen, originellen Subjektivität zu tun, die Vorzügliches verspricht.“ Eine solche Objektivität finden wir in der ganzen Genfer Presse nicht wieder. Ich gehe wohl nicht fehl, wenn ich annehme, dass auch diese Kritik Adolf Frey zugeschrieben werden muss. —

Psychologisch und sachlich wohl die wertvollste Kritik, die Hodler in seiner ganzen Frühzeit zuteil wurde, zugleich die gerechteste, unbestechlichste und menschlich vornehmste Würdigung dieser damals so bitter umstrittenen Zeiterscheinung, stammt, wie so oft in ähnlichen Fällen, aus der Feder des vornehmsten Kunstrichters, den die Schweiz wohl jemals besass, des vor einigen Jahren verstorbenen *Dr. Joseph Viktor Widmann*, der Hodler in der Folge in allen nun folgenden grossen Kämpfen der neunziger Jahre, wohl als der mächtigste öffentliche Fürsprecher beistehen sollte. Es ist wiederum das für Hodler so überaus inhaltreiche Jahr 1887, das ihm diese für seinen Ruf in der Schweiz so wichtige Kritik einbrachte. Am 12. August berichtet Widmann im Berner „Bund“, dessen

Redakteur er seit 1880 war, in einem langen Feuilleton über eine Kollektivausstellung von sechzig Werken Hodlers, die der Künstler selbst auf eigene Faust im Berner Kunstmuseum veranstaltete. Ich ergreife die schöne Gelegenheit dieses Berichtes gerne zur Ergänzung und zum Abschluss des Lebensbildes des Hodler der achtziger Jahre. Es sieht nach Widmanns Beschreibung aus, als hätte Hodler damals ein ungestümes Bedürfnis gefühlt, mit seiner Vergangenheit abzurechnen, sie von sich abzustossen*. Er zerrte, unbarmherzig gegen sich selbst, alles in dem Zustand ans Licht, in dem es sich gerade befand, und die ganze Ausstellung war offensichtlich schon deshalb für den Verkauf nicht berechnet, oder jedenfalls gänzlich ungeeignet, weil — wie Widmann erzählt — die wenigsten Bilder in Rahmen waren. „So ungefähr möchte eine Ausstellung ausgesehen haben, in welcher Gottfried Kellers ‚Grüner Heinrich', der ja auch ein Maler war, seine Bilder zu Markte zu bringen versucht hätte!" So kommt es Widmann vor. Und mit demselben sicheren Instinkt für innere Verwandtschaften findet er auch eine stoffliche Verwandtschaft, indem er vor dem „Zornigen Krieger" bemerkt: „So allenfalls denkt man sich Gottfried Kellers Dietegen." Eine treffliche Bemerkung, indem in der Tat kaum eine grössere Identität der Vorstellungsweisen eines Malers und eines Dichters denkbar ist! Und ferner wie

* Dieser Kollektivausstellung ging bisher eine einzige andere, aber nicht von Hodler selbst, sondern vom Cercle des Beaux-Arts in Genf im Wendejahr 1885 veranstaltete, voraus, die aber offenbar lange nicht so wichtig, vor allem nicht so vielseitig und so umfangreich gewesen sein muss.

Gottfried Keller, und zwar im „Grünen Heinrich“ — so können wir ergänzend mit Widmann sagen — „gibt Hodler uns sein ganzes Herz, seine guten Anläufe und seine Irrtümer“, wie Widmann das schon damals erkannte. Wie er damals, so empfinden wir heute noch vor allem anderen überzeugend „die Energie seines seelischen Empfindens“. „Ein ringender Künstler“ sprach eben zu dem erlauchten Betrachter „die beredte Sprache des von heiligen Impulsen erfüllten, wenn auch noch tastenden Talentes“. Und dann sucht Widmann sich, als erster und lange einziger von Hodlers Kritikern, das — damals so düstere — Gesamtbild von Hodlers Kunst aus einer einheitlichen psychologischen und philosophischen Gesamtvoraussetzung zu erklären und daraus abzuleiten. „Hodler malt wie ein Mensch, der seine Objekte, die seine Phantasie mehr belasten als erfreuen, von der Seele schaffen möchte. Es ist etwas Gewaltsames, Unruhiges in seinen Bildern, auch etwas titanenhaft Anstrebendes, dem aber noch sicheres Bewusstsein mangelt.“ „Indessen mit dieser Vornehmheit [des Strebens] ist's nicht getan. Es muss nun Einsicht dazukommen, bestimmtes Erfassen deutlich geschauter Ziele, Fleiss in der Ausführung, Sinn für harmonische Schönheit, so dass aus einem mehr oder weniger genialen Tasten ein abgeklärtes Schaffen hervorgehe*!“ Damit ist Hodlers damalige, noch ungeklärte, aber instinktiv mächtig vorwärtsdrängende Genialität vortrefflich gekennzeichnet, die

* Die überaus interessanten Einblicke in die damaligen Stoffgebiete Hodlers, die uns Widmanns Artikel erschliesst, werden mir noch dazu dienlich sein, das Kapitel über die Stoffideen einzuleiten.

nach der entscheidenden Tat, die erst noch zu tun war, hungerte. Diese Tat — die „Nacht“ — sollte auch nicht mehr lange auf sich warten lassen! Angesichts ihrer aber und der „Enttäuschten“ steht auch Widmann später [Berner „Bund“ vom 7.|8. Mai 1892, Besprechung des zweiten schweizerischen Kunstsalons in Bern, wo übrigens gleichzeitig das gesamte nachgelassene Werk Karl Stauffers gezeigt wurde!] nicht einen Augenblick an, zu erklären, dass mit diesen beiden Hauptwerken Hodler seine Versprechen königlich eingelöst habe: „Sie sind Werke einer Phantasie, deren Ideal der überzeugend kraftvolle Ausdruck der Wahrheit ist“, als erklärende Parallele dazu erinnert er an Michelangelo! Jedenfalls waren Hodlers beide Werke diejenigen der ganzen Ausstellung, die ihn „am meisten ergriffen“ und ihm „die Überzeugung beigebracht haben, dass sie Offenbarungen eines wirklich genialen Schaffens sind“. So viel davon, als ein Beispiel wahrhafter Bewährung einer charaktervollen, autonomen und gereiften Kritik.

So bleibt mir nur noch übrig, zur Vervollständigung des Bildes von Hodlers bisherigem Weg zur öffentlichen Geltung, auf die erste Kritik hinzuweisen, die das Ausland ihm widmete. Nachdem bereits im Jahr 1885 [2. September] der Lyoner „Republicain“ konstatiert hatte, dass Hodler „der meist diskutierte Künstler“ der Genfer Ausstellung sei, vor dessen Gemälden sich die Menge staue und der „ein köstliches Gemisch von Naturalismus und Mystizismus“ darbiete, kam aus derselben französischen Stadt zwei Jahre darauf eine Stimme, die eine sehr ent-

schiedene Anerkennung ist. Der „Express de Lyon“ vom 2. September 1887 erklärt gelegentlich eines Berichtes über den Genfer Kunstsalon dieses Jahres kurz und bündig von Hodlers Werken [dem „Lebensmüden“ und der „Lawine“]: „Sie allein repräsentieren die Malerei grossen Stils mit Souveränität“! — Das sind Worte, wie sie in Genf selbst nie hätten gedruckt werden dürfen, wie denn *Louis Duchosal* in einer kurzen Besprechung derselben Ausstellung auch von Widmanns Kritik bestätigt, dass sie „für Hodler Lobesworte findet, die man in Genf bis jetzt nicht gewagt hat, auszusprechen“! — Kehren wir schon mit diesem feinen Geist nach Genf zurück, so wollen wir ihn selber hier noch ein Urteil aussprechen lassen, das gewiss noch heute, nach einem Vierteljahrhundert, gewissen Leuten ein Stachel sein mag, das Duchosal aber bereits am Tor der Meisterjahre Hodlers — ein Jahr vor dem Erscheinen der „Nacht“ — zu fällen wagte und wagen durfte, weil er wohl von allen damaligen Freunden Hodlers am tiefsten in seine Werkstatt sah und am weitesten in die Zukunft schaute [„Genevois“, 26. Januar 1889]: „Hodler ist vielleicht der klassischste unter unseren Malern, klassisch durch seine Art, die ganz Einfachheit und Kargheit ist.“ —

Als blosse Notiz* zu dem Thema des äusseren Erfolges sei noch erwähnt, dass Hodler den bereits im Jahr 1874 zum erstenmal erhaltenen Calame-Preis während der achtziger Jahre noch dreimal zuerkannt erhielt, in den Jahren

* Quelle: „Genevois“ vom 9. Mai 1889.

1883 [1. Preis für eine Oberländer Alpenlandschaft], 1887 [2. Preis], 1889 [2. Preis für die Savoyer Alpenlandschaft „Vision"], während ihm Preise der seit 1880 eröffneten Diday-Konkurrenz sogar viermal zufielen, und zwar gleich das erstemal 1880 [2. Preis für eine Landschaft], dann 1882 [1. Preis für „Müller, Sohn und Esel"], 1884 [3. Preis] und 1888 [3. Preis]. Die Zahl der Genfer Preise ist im Verhältnis zu dem permanenten Misserfolg beim Publikum und seinen Sprechern in der Presse eine auffallend hohe. Fast liegt es nahe anzunehmen, dass in einem geschlossenen Kreis von einflussreichen Kunstverständigen — die allerdings dadurch eine fast übermenschliche Einsicht bewiesen und sich ein unsterbliches Verdienst errungen hätten — ein ebenso permanenter Wille gewaltet habe, Hodler gegen die ihn verfolgenden Mächte durchzuhalten, um ihn nicht unter den Rädern des stumpfsinnigen und brutalen Urteils der Masse zugrunde gehen zu lassen. Die Tragweite dieser Gefahr wird einem klar, wenn man bedenkt, dass Hodler mit dem steigenden Skandal, der mit seinem Namen getrieben wurde, einen reziprok abnehmenden Absatz hatte, so dass er faktisch in den achtziger Jahren relativ weitaus weniger als in den siebziger, ja fast überhaupt keine Verkäufe hatte*. So wäre er ohne den finanziellen

* Ein so wundervolles und inniges Gemälde, wie das „Gebet", musste z. B. jahrelang in Ausstellungen umherirren, ohne einen Käufer zu finden. Dann verschwand es auf Hodlers Wohnung — vielleicht hat er es als Bettlaken benutzt während der drei Jahre, als er auf der ausgehängten Türe schlief — um schliesslich zusammengerollt auf einem Dachboden einen jahrzehntelangen Schlaf zu tun, aus dem es erst im Jahr 1912 durch Zufall aufgestöbert wurde, um dann im selben Jahre im nationalen Kunstsalon in Neuchâtel eine triumphale Auferstehung zu feiern. So ist es auch vielen kleineren Werken jener Zeit gegangen.

Gewinn aus den Preisen, der ihm allein ermöglichte, immer wieder die Quelle seiner Kraft und Grösse, seine Berner Heimat, aufzusuchen, vielleicht aus wirtschaftlichen Gründen zugrunde gegangen, deutsch: verhungert. Denn so etwas wie das Mäzenatengewissen gab es in der guten alten Schweiz des neunzehnten Jahrhunderts weniger als irgendwo. Ein solches ist als Folge der durch das ganze Leben und Leisten Hodlers und dessen Begleiterscheinungen vollkommen umgewälzten Lage der bildenden Künste in der Schweiz, und zwar in allerletzter Zeit erst, in den Fühlenden und Denkenden unter den Besitzenden überhaupt im grösseren Stile erweckt worden.

Wiederum in das Schicksalsjahr 1887 [Hodlers 35. Altersjahr] fällt die bedeutungsvollste und zukunftsreichste Ehrung, die Hodler in seiner Frühzeit von einem Preisgericht überhaupt zuteil wurde: sein „Schwingerumzug" trägt auf der Weltausstellung in Paris in diesem Jahre eine „Ehrenerwähnung" davon. Damit wird Hodlers Name zum erstenmal mit dem internationalen Kulturleben verknüpft.

M E I S T E R J A H R E

Aus einem sicheren Instinkt für die Ökonomie der Kraft ging Hodler niemals sprunghaft experimentierend von einem Ausdrucksmittel zum anderen über; dieses Verfahren wäre das Typische des Eklektikers und nicht das eines so ausgesprochenen Synthetikers, als welchen wir ihn ha-

ben kennen lernen; sondern er rang um das eine so lange, bis es ihm mit dem geringsten Aufwand an Kraft zu jedem beabsichtigten künstlerischen Ausdruck vollständig zu Willen war. Erst wenn er sich dessen lieber zehnmal als einmal versichert hatte, ging er an die Erarbeitung eines anderen. So kommt es, dass wir innerhalb seiner langen Lehrjahre drei im wesentlichen homogene Werkgruppen unterscheiden können, die jede mehr oder weniger genau dem Fortschritt in der Richtung eines neu zu erobernden oder wenigstens faktisch in den Brennpunkt der Arbeit gestellten Ausdrucksmittels folgen und diesen Fortschritt durch die einzelnen Werke verkörpern. In drei Stufen, von denen jede für sich Jahre umfasst [die sich übrigens gegenseitig durchdringen], erwarb sich Hodler die drei Hauptmittel der künstlerischen Gestaltung: die Kultur der Farbe, das plastisch und räumlich schaffende Licht und die Zeichnung, sowohl der Linie als — im strengsten [Hodlerschen] Sinne — der Form.

Was für den Erwerb der Mittel, gilt in noch höherem Grade für das Werden des Mittels aller Mittel, des Stils. Nur in innerster Konsequenz aus seinem Wesen, und das heisst aus seinem wesenhaften Verhältnis zur Natur, erwuchs Hodler der Stil — ohne Umweg, aber auch ohne Gewaltsamkeit, in langsamer, aber ständiger und unbeirrbarer Kontinuität. Die Stetigkeit dieser Stilbildung ist nichts anderes als der getreue Ausdruck des unter einem gleichmässigen eisernen Willen stetig verlaufenden Fortschrittes in der Erkenntnis der Natur, das heisst sie ist das äussere

Bild für die innere Annäherung an die als konstant erkannte oder geahnte Naturordnung. Dieser Prozess ist naturgemäss ein langwieriger — und eigentlich, philosophisch angesehen, ein unvollendbarer —, und da Hodler, wie wir gesehen haben, seine künstlerischen Ideen niemals aus heteronomen [z. B. historischen] Quellen nahm, sondern [auch der blossen, vorauseilenden Einsicht zum Trotz] ausschliesslich aus der eigenen Natur*erfahrung* abzuleiten trachtete, deshalb sollte es bis zur Höhe seiner Männlichkeit dauern, ehe er seine leitenden grossen Ideen fand. Dass diese gross und leitend wurden, das eben ist ja bedingt dadurch, dass sie das Produkt langer Erfahrungsreihen sind, das irgendwo in der langen Kette als zusammenfassende und vereinfachende Erkenntnis aufleuchtet. Von der Plötzlichkeit und Spontaneität dieser Erleuchtung aber darf nicht auf eine genesislose Offenbarung geschlossen werden, wie das ausnahmslos bis jetzt in bezug auf Hodlers „Nacht“ getan worden ist. Das hiesse den leitenden Ideen gerade den Wert nehmen, der sie auszeichnet: dass sie die Kontinuität einer grossen Persönlichkeit verbürgen, die in langem Ringen diese Ideen hervorgebracht hat.

So und nicht anders ist es zu verstehen, dass nicht nur die etwa fünfjährige Lehrzeit bei Menn, sondern die ganze Zeit von den ersten Mennschen Anregungen geometrischer Art, in denen im Keim schon das parallelistische Prinzip schlummerte, bis zur völligen Selbstentdeckung in der „Nacht“, hier als Hodlers wahre Lehrperiode zugrunde

gelegt wurde. Noch hat er ja in den unzähligen Werken meist kleineren Formates und intimeren Vorwurfes, aber auch in der Reihe der grossen, die in der Zeit bis 1890 entstanden, verhältnismässig wenig von den in ihm aufdämmernden geistigen Problemen ausgewirkt und nur ab und zu in einem einzeln dastehenden Werk ein solches Problem gelöst. Er rang in den Werken selbst mit solch gewaltigem Ernst um die äusseren Mittel des Ausdrucks, dass die inneren Probleme ihm kaum als Ideen zum Bewusstsein kommen konnten. Trotzdem waren sie da und — ob auch unbewusst — nicht minder leitend und ordnend tätig. Sie entwickelten sich nur um so ungestörter von Wille und Bewusstsein, so langsam und naturgemäss wie ein Baum wächst. So aber konnten seine wahren, ihm allein eigentümlichen künstlerischen Ideen, die ihn später als Einzigen aus den zeitgenössischen Meistern hoch herausheben sollten, in Ruhe reifen, indem sie Schritt hielten mit der allgemeinen Ausweitung und Ausreifung der ganzen Persönlichkeit. Und als seine kompositionellen und stofflichen Hauptideen dann mit der ganzen Kraft und hellen Einsicht einer reifen Männlichkeit auf den Plan traten, fanden sie einen durch Selbstzucht und Fleiss bis auf die Höhe der Vollendung geführten technischen Ausdrucksapparat vor, der den unzähligen mächtigen Wellen, in denen diese Ideen ab 1890 erscheinen sollten, in einem fast übermenschlichen Tempo und Rhythmus der Produktion zu folgen und Ausdruck zu geben vermochten bis auf den heutigen Tag.

Wende ich mich jetzt dem Bericht über die Meisterjahre zu, so fällt für dessen Gestaltung eine Überlegung ins Gewicht, die ich schon früher angestellt habe und an die ich hier erinnern muss, hat sie doch für diesen Teil der Lebensbeschreibung einen Wechsel des Standpunktes zur Folge, der eben durch diese Überlegung im Plan des ganzen Buches begründet liegt.

Niemals nämlich lag es in diesem Plan, eine vollständige Biographie des Meisters zu geben [das wäre übrigens heute wohl entschieden verfrüht]. Deutung, nicht eigentliche Geschichte und Beschreibung ist der Zweck dieses Buches. Und nur sofern Geschichte zu dieser Deutung unentbehrlich ist, sollte sie herangezogen werden. Und auch dann noch sollte den Elementen der Lebensgeschichte der Vorzug gegeben werden, die in besonderem Sinne Träger der spezifisch künstlerischen Mission dieses Lebens sind. Alles übrige ist Konsequenz daraus. So erklärt es sich von selbst, dass das Hauptgewicht dieses biographischen Teiles des Buches auf der *Werde*geschichte des Künstlers ruht. Denn diese enthält die Entwicklungsgeschichte seiner Kunst und ist unentbehrlich, um den *Ursprung* des ganzen späteren Phänomens der neueren Kunst, das wir in dem Namen Ferdinand Hodler zusammenfassen, aufzuhellen. Ferner aber hat von da an das absolutere ästhetische [eigentliche Deutungs-] Interesse in den Vordergrund, das bedingte historische zurückzutreten, von wo an das Phänomen Hodler, wie wir es heute kennen, datiert, von wo an nämlich Hodler in seiner Kunst die nur ihr zu-

kommende Mission in der Geschichte der Kunst deutlich erfasst, übernimmt und durchführt, von wo an also die Prinzipien konstant sind und nur die Gegenstände wechseln: und das ist von der „Nacht“ an.

Diese Gründe haben zwei entscheidende Folgen für die Gestaltung der Lebensgeschichte der Meisterjahre: 1. die möglichste Kürze derselben, die ausserdem durch die Sache selbst geboten ist, da alle wesentlichen Faktoren in Hodlers Leben bereits aufgewiesen sind, die — vermöge der bewundernswerten Konstanz in Hodlers Charakter und Lebensführung — auch später als die wesentlichen wirksam blieben; 2. *die Abtrennung der spezifisch philosophisch-ästhetischen Darstellung und Kritik und deren Verselbständigung in den übrigen Teilen des Buches*, die die eigentliche Hauptaufgabe zu leisten haben, nämlich die: unabhängig vom geschichtlichen Ablauf und nur durch gelegentliches Zu-Rate-Ziehen desselben zu einer absoluten Beurteilung des Hodlerschen Werkes hinzuführen. Die späteren Kapitel sind also die [bisher in den Lebensbericht verflochtene] Einführung in die in Hodlers Leben als schöpferische Grundprinzipien tätigen Einsichten, die erst in dieser Zeit zu einer geschlossenen Weltansicht zusammentreten [wodurch eben der Begriff „Meisterzeit“ Sinn, Inhalt und Abgrenzung erhält]. Ausserdem soll auch der Extrakt aller Reflexion, die ich über Gehalt, Wert, Sinn und Sendung der Hodlerschen Meisterkunst überhaupt gepflogen habe, in jene übrigen Kapitel des Buches verwiesen werden.

Was also nun noch folgt an Lebensbericht, kann und will keinen anderen Anspruch erheben, als den, eine Notbrücke zu sein für einen künftigen Biographen, der gesonnen ist, dieses tatenreiche Leben um seiner selbst willen zu beschreiben und eine Chronologie seiner Werke zu schaffen. Es tröstet mich dabei die Überzeugung, dass wohl das meiste von dem, was ich über diesen engen Rahmen hinaus von Hodlers Leben dieser Zeit noch zu berichten wüsste, was ich hier aber um der grundsätzlicheren Zwecke des ganzen Buches willen unterdrücke, im Schoss der Zeiten ohnehin gut aufgehoben ist, während dies lange nicht in demselben Masse von den Dingen der dunkleren und ferneren Jugend- und Werdezeit gelten kann, von denen ich manches, hauptsächlich aus des Meisters Mund Gehörtes, auch über die strengeren Grenzen des Buches hinaus berichtet habe, nur um es der möglichen Vergessenheit zu entreissen.

DAS SCHICKSALSWERK „DIE NACHT"

Hodler war — wie schon kurz berichtet — gegen Ende 1889 aus seinem engen Adlernest in der Nachbarschaft der Türme von St. Pierre ausgezogen und hatte sich am damaligen Rand der Stadt, im obersten Stockwerk des heutigen „Hôtel de la poste" in einem grossen, aber öden und kalten Zimmer, niedergelassen — um allerdings nach kaum einem Jahr, von unwiderstehlicher Sehnsucht getrieben, in das alte Elendsnest auf der Höhe der Stadt

zurückzukehren. Nun, dieses Jahr „im Exil“ sollte das entscheidende Resultat all der Ahnungen zeitigen, die ja bereits seit dem „Calvin“ Hodler in ständiger, fortschreitender Gärung hielten, und deren allmähliche Klärung und wachsende Kraft der Bewusstwerdung jetzt gebieterisch zum Durchbruch drängten. Dieser Drang war es wohl überhaupt, der ihn aus seiner alten Umgebung forttrieb, und das heisst: der Instinkt, dass in einer neuen, beziehungslosen Umwelt der Arbeitsstätte jene Isolierung der Psyche und jene produktive Einsamkeit und Voraussetzungslosigkeit allein, oder wenigstens rascher und leichter, in dem Grade möglich sei, der erfordert wird, um von Grund auf neu denken zu können, um die innere Berufung zu neuen Zielen klar und deutlich zu vernehmen.

Das Werk, an dem Hodler diese seine grösste Selbstaufklärung erlebte, ist das monumentale Gemälde „Die Nacht“ *. Diese klare Innewerdung der eigenen, in stillem, ständigem Ringen gewonnenen Grundprinzipien der Gestaltung von Naturgesetzlichkeiten, die *während* der Komposition der „Nacht“ wie eine Erleuchtung eintrat, ist es, was das Werk zu der so eminent biographischen Bedeutung erhebt, die Hodler selbst ihm zuschreibt, nicht aber

* Im Berner Museum. Die Analysen dieses wie der nun folgenden Hauptwerke der Meisterzeit einzeln vorzunehmen, erspart mir der Hinweis auf die wohl nun an allen Kunststätten einzusehenden Reproduktionen derselben in der Hodlermappe des Piper-Verlages [München]. Übrigens findet sich alles stofflich Prinzipielle im Kapitel über die Stoffideen, alles Kompositionelle in demjenigen über die Kompositionsweise — entweder einzeln oder in der für alle diese Werke gemeinsam gültigen Form der Gesetzlichkeit ausgesprochen. Hier ist es mir ausschliesslich um deren innere und äussere *Geschichte* zu tun.

sind es die nackten Stilelemente des Werkes selbst. Denn die Geschichte seiner Stilwerdung lässt sich ohne Schwierigkeit unmittelbar aus der inneren Geschichte Hodlers in den voraufgehenden Jahren und aus deren letzten Leistungen herleiten, auf die in der Darstellung derselben gerade aus diesem Grunde solches Gewicht gelegt wurde. Hodler zog hier nur die Konsequenzen aus seinen bisherigen Stilergebnissen. Und zwar ging er in der *Vereinfachung* der Stilelemente nur weiter, als er schon im „Lebensmüden“ und in der „Lawine“ gegangen war. Die parallelistischen Erfahrungen am ersteren sind hier, allerdings mit wahrhaft genialer Erweiterung ihrer Bedeutung, auf eine ganze Gemeinschaft von Menschen übertragen und zum klaren Prinzip der Komposition erhoben. Der entscheidende Schritt der Vereinfachung der parallelistischen Form wird sogar nicht einmal zwischen dem Lebensmüden“ von 1887 und der „Nacht“, sondern zwischen dieser einerseits und den „Enttäuschten“, sowie den „Lebensmüden“ von 1892 andererseits getan, in welch letzteren beiden Gemälden das parallelistische Prinzip erst in seiner vollkommenen formalen Abklärung erscheint. Viel entschiedener tritt diese parallelistische Vereinfachung bereits in der „Nacht“ in bezug auf die Farbe ein, indem diese durchgängig auf einen äusserst einfachen elementar rhythmischen Wechsel der Skala Weiss und Schwarz zurückgeführt ist*. Doch geht auch dies Bestreben auf ähn-

* Hodler braucht zur Erklärung dafür stets das Bild: „Wie die schwarzen und weissen Felder des Schachbretts in gleicher Wiederkehr sich abwechseln.“

liche Vereinfachungsversuche der Farbenskala in früheren Werken [schon im „Calvin“] zurück, so besonders wieder im „Lebensmüden“, wo die dunkle Silhouette des Geknickten zu der hellen Reduktionsfläche in einem Verhältnis steht, das — auf einem letzten rhythmischen Gefühl für farbige Flächenwerte gewogen — dem entsprechenden in der „Nacht“ sehr nahe kommt. Ganz ähnlich liesse sich mit der „Lawine“ argumentieren, die übrigens auch Stilelemente für die Landschaft der „Nacht“ — wenn auch in äusserster Abbreviatur — hergeliehen hat. — Die erste Idee zu dem Werk soll überdies, wie Hodler bemerkte, auch zeitlich tiefer in die achtziger Jahre zurückreichen und etwa in das Jahr 1888 zu setzen sein. [Damit wäre denn auch der unmittelbare Anschluss an die erstaunlichen Stilleistungen des Jahres 1887, den „Lebensmüden“ und die „Lawine“, geschaffen.] Ein Beweis mehr dafür, dass es sich auch bei diesem auffälligsten Fortschritt in Hodlers Entwicklung um keinen Sprung in derselben, sondern um die gleiche zähe, konstante innere Ausreifung und Ausbildung handelte, die sein ganzes Wesen auszeichnet.

Durchaus neu aber treten zwei Elemente durch die „Nacht“ in Erscheinung, die wir dennoch ebenfalls als direkte Konsequenzen aus der schon zuvor errungenen neuen Naturanschauung ansprechen können. Das eine ist ein stoffliches, das andere ein formales. Erstlich tritt an Stelle eines mehr oder weniger anekdotisch zufälligen Stoffes als Gegenstand der Darstellung ein ausgesprochen naturgesetzlicher Zustand, vielmehr ein Naturgesetz selbst in

seiner Wirkung, zu deren ausschliesslichem Träger und Verkünder die Figuren gemacht werden. Wohl hat schon im „Lebensmüden“ naturgesetzliche Ahnung bestimmend in das Akzidentielle des Gegenstandes eingegriffen. Der Schritt aber, der den wahren Fortschritt zur höheren Kunst entschied, ist das vollständige Aufgeben dieses Akzidentiellen zugunsten einer möglichst direkten absoluten und vor allem zeitlosen Wirkung kosmischer Kraft, die in der „Nacht“ zum erstenmal siegreich in Hodlers Lebenswerk einströmt, um es von da an nie mehr zu verlassen. Welche tieferen philosophischen Überzeugungen diese ganze Wendung in Hodlers Kunstauffassung und Produktion voraussetzte und zur Folge hatte, und welche umwälzenden Maximen für die ganze künftige Stoffwahl wiederum notwendig aus diesen Überzeugungen entsprangen, das werden erst die beiden nächsten Kapitel zur Genüge darzutun vermögen. Dass aber diese Wendung zu einer echt philosophischen Kunst [wobei wir die Art der darin ausgedrückten Philosophie ganz dahingestellt sein lassen können] in der „Nacht“ stattfand, das ist nicht nur subjektiv für Hodler selbst und seine Art der Produktion, sondern für die ganze Zeitgeschichte der Kunst ein entscheidendes Ereignis, und dieser Umstand ist es, der die „Nacht“ zu einem wahren Schicksalswerk erhebt. — Nicht zufällig tritt gleichzeitig mit dem neuen kosmischen Gegenstand des Werkes ein neues Ausdrucksmittel auf den Plan, das Hodler ebenfalls bis auf den heutigen Tag [abgesehen — und auch das nur in einem gewissen Sinne — von

den Werken historischen Gehaltes] nie mehr verlassen sollte: das zeitlose Gewand, dessen Erfindung unmittelbar mit der Eingebung zeitloser kosmischer Gegenstände der Darstellung gefordert und gefördert ward. —

Damit haben wir die Stellung der „Nacht“ in der Entwicklung Hodlers zum autochthonen Stil gekennzeichnet. Wenden wir uns nun zu dem äusseren Schicksal dieses Schicksalswerkes, so erkennen wir bald, dass es in doppeltem Sinn ein solches genannt werden darf. Sein erstes Auftreten in dieser Welt der Relativitäten war von einer wahrhaften Posse begleitet, deren Agenten der höchste Verwaltungsrat von Genf stellte, deren hereingefallenes Publikum die ganze Stadt Genf und deren vergnügter Kritiker bald darauf das lachende Paris war. Diese Posse ist so grotesk, wie man sie kaum erfinden könnte, und da sie [in bezug auf die menschlichen Schwächen] wahrhafte Ewigkeitswerte birgt, darf sie hier nicht vorenthalten werden.

Hodler beschickte den Frühjahrssalon des Jahres 1891 der üblichen Genfer Gemeindeausstellung, an der er sich seit Jahren regelmässig beteiligte, mit der eben vollendeten „Nacht“. Die Jury, bestehend aus zwölf von den Künstlern gewählten und drei vom Administrationskomitee [der obersten Exekutivgewalt der Stadt] delegierten Mitgliedern, sprach sich *einstimmig* für die Annahme aus. Einige Tage später beschloss das Administrationskomitee, nach einer Besichtigung am Tag vor der Eröffnung der Ausstellung, ebenfalls *einstimmig* [also einschliesslich der genannten drei in die Jury delegierten Mitglieder, die das Gemälde noch

kurz zuvor mit angenommen hatten!] den Ausschluss der „Nacht“ — „als gegen die guten Sitten verstossend“*! Das wurde sofort ausgeführt und vom Präsidenten des Kollegiums unter dem 14. Februar Hodler brieflich mitgeteilt. Hodler, nicht müssig, wendet sich am 16. Februar an diesen Herrn, zu Handen des Administrationskomitees, in einem öffentlichen Protestschreiben zurück, das die gesamte Genfer und ein grosser Teil der Westschweizer Presse abdruckte, und in dem er mit aufrechten, festen Worten sein Recht verlangt, nicht ohne dabei den Übergriff einer politischen Körperschaft auf das Gebiet der Kunst gebührend zurückzuweisen**. Aber Hodler bleibt, nachdem ihm unter dem 18. Februar eine nichtssagende, feig ausweichende Antwort des Präsidenten zuteil geworden, nicht bei dieser platonischen Demonstration stehen. Er stellte die „Nacht“ in der „Salle de Garde“, dem kleineren Saal des „Bâtiment électoral“ [dessen grosser zwanzig Jahre später Hodler als gewaltiges Atelier für das Riesengemälde

* Es hatte sich nämlich, sozusagen über Nacht, ein Teil der Mitglieder der eidgenössischen Schulkommission, die gerade in diesen Tagen in Genf tagte und wohl von den Herren Administratoren zur Vorbesichtigung der Ausstellung eingeladen worden war, beim Präsidenten, dem Ingenieur für die elektrischen Rhonekräfte, Herrn Turrettini, bitterlich über die volksverderberische Unsittlichkeit der „Nacht“ beklagt, so dass dieser sich gedrungen fühlte, den Rat zur Rettung des Volkes aufzurufen, zu dessen Seele sich der eifrige, übercalvinistische Gebieter von Calvinopolis dem Maler des „Calvin“ gegenüber aufschwang! Denn wenn es die Schulmeister sagen . . . usw.

** Der Brief lautet [übersetzt und gekürzt]: „Durch Ihren Brief vom 14. ds. teilen Sie mir mit, dass mein Bild ‚Die Nacht‘ aus der Gemeindeausstellung der schönen Künste ‚durch administrative Verfügung‘ zurückgezogen worden ist . . . [Folgt genaue Wiedergabe zweier Paragraphen und des Datums des Gemeindereglements für die Kunstausstellungen.] . . . Die Urteile der Jury sind unwiderruflich. Nun, mein Bild ist von der Jury mit Einstimmigkeit angenommen worden . . . Ich bin also im Genuss eines

der Hannoveraner dienen sollte] auf eigenes Risiko aus, setzte ein Inserat in die Zeitung und erhob einen Franken Eintrittsgeld. Das Genfer Publikum, durch das heisse Hin und Her in der Presse zum Siedegrad der Sensationsbegier erhitzt, strömte in Mengen herbei, um meist pflichteifrigst schimpfend wieder davonzueilen. Die Presse bemächtigte sich in steigendem Masse des Sensationsobjekts, lange Artikel für und wider erschienen [die es müssig wäre, hier anzuführen]. — Hodlers Kasse aber füllte sich in kurzer Zeit. Nach zwei bis drei Wochen tat er die Bude zu, räumte seine Siebensachen zusammen und machte sich mit der „Nacht" auf nach — Paris!

Dieser Schachzug in der ganzen ergötzlichen Geschichte sollte sich als ein wahrer Geniestreich erweisen. Kaum in Paris angelangt, trägt er sein Werk zur Jury der „Société du Champ de Mars", die ihre grosse Jahresausstellung vorbereitete. Der Ehrenpräsident dieser Gesellschaft war *Puvis de Chavannes*, unzweifelhaft einer der edelsten

Urteils ohne Widerruf, das sich gleichzeitig auf die Konvenienz wie auf den künstlerischen Wert bezieht. — Indem die Künstler ihre Werke der Ausstellung einschicken, willigen sie, im Vertrauen auf das obgenannte Reglement, nur ein, sie dem Urteil der Jury zu unterwerfen, die zum Teil von ihnen selbst ernannt ist, nicht aber dem Urteil des Administrationskomitees, dem sie die Kompetenz in künstlerischen Dingen nicht zuerkennen könnte.

„Die Ausnahme-Massregel, die Sie gegen mich ergriffen haben, aus Beweggründen, die ich überdies nicht verstehen kann und deren Bekanntmachung mir gegenüber Sie sich entschlagen haben, scheint mir also nicht gerechtfertigt. Sie trifft in erster Linie die Jury, deren Beschluss durch sie zerschlagen worden ist. Aber da diese Jury sich aufgelöst hat, nachdem sie ihre Tätigkeit beendet hatte, und da sie also gegen Ihren Beschluss nicht mehr protestieren kann, sehe ich mich genötigt, mich an Sie zu wenden, um von Ihnen, wie es mein Recht ist, zu verlangen, dass Sie mein Gemälde an seinen Platz in der Gemeindeausstellung zurückhängen lassen . . . . . ."

und grössten Meister der französischen Kunst — einer ausserdem, der [vielleicht als Einziger], von allen gleich geehrt, über dem grossen Streit der Parteien stand, der gerade um diese Zeit zwischen den klassischen, den Neo-Impressionisten und den eben aufgetauchten Symbolisten entbrannt war. Dieser war für das geniale Werk wahrer künstlerischer Urkraft, als das er es sofort erkannte, auf das höchste begeistert und teilte diese Begeisterung dem grossen Dichter Peladan mit, der in der Folge einer der stärksten und treuesten Anhänger Hodlers werden sollte. Kurz, die „Nacht" wurde von der Jury mit Einstimmigkeit angenommen [obschon von 2070 für diese Ausstellung eingesandten Gemälden nur 243 zur Annahme gelangten] und sofort unter die ersten Meister des damaligen Salons gehängt, als welche genannt werden: Puvis de Chavannes, Whistler, Ribot, Carrière, Dagnan-Bouveret, Besnard, Thaulow etc. Der Ruhm dieser plötzlich wie aus den fernsten Bergen aufs Boulevard herabgestiegenen Grösse und ihres Werkes, der „Nacht", hatte sich mittlerweile in allen Kunstkreisen von Paris verbreitet [obschon sich doch gewiss nur die wenigsten Einzelnen noch an den „Schwingerumzug" erinnerten, der vier Jahre zuvor auf dem Trubel der Weltausstellung sich eine „mention honorable" errungen hatte], die ergötzliche Schildbürgergeschichte aus Klein-Paris mochte bei den Gross-Parisern [die sie in den Zeitungen serviert bekamen] das Ihrige beigetragen haben, und so kam es, dass es bereits am Tag der Eröffnung der Ausstellung „unmöglich war, sich ihm zu nähern,

so staute sich die Menge vor diesem unvergleichlichen Werk“ *.

Wie oft mochte Hodler während seines ersten zweimonatigen Pariser Aufenthaltes, den er ganz und gar dem Unverstand der Genfer verdankte, ein Dankgebet für die calvinistische Engherzigkeit des Herrn Turrettini und seiner übrigen Genfer Gemeindeväter zum Himmel gesandt haben! Denn ohne die glänzende Kasse, die ihm dieser Unverstand zu machen erlaubte, wäre er nie nach Paris gekommen! Und welch ein Triumphgefühl mag ihn beseelt haben, als er, kaum nach Genf zurückgekehrt, am 18. Juni 1891 in allen Genfer Zeitungen die telegraphische Nachricht las und in den Händen aller Stadtväter wusste, dass er, Hodler, von der grössten Künstlervereinigung Frankreichs, der „Société nationale des artistes français“ [„du Champ de Mars“], zum Gesellschaftsmitglied ernannt worden sei! Diese Ehrung ist denn auch Hodler, nach seinem eigenen Bekenntnis, bis auf den heutigen Tag die liebste geblieben und die, über die er sich zeitlebens am meisten gefreut hat. Dies trotz der zahlreichen, weit „höheren“ Ehrungen, die ihm im Lauf der Jahre seine Werke noch eintragen sollten.

Dass es gerade die „Nacht“ war, die in der Folge die ausdauerndste und nachhaltigste Pionierarbeit für die Aus-

* Bericht von Mathias *Morhardt* in der „Revue du Dimanche“ vom 21. Juni 1891. Dieser heute hochangesehene Schriftsteller und Dichter, literar. Redakteur des „Temps“, fährt u. a. fort: „Auch die unbestrittensten Meister der zeitgenössischen Malerei haben vor uns selbst auf das beredteste sein Lob gesungen.“ Ferner hebt er „die absolute Reinheit der Konzeption, der Absicht und der Ausführung“ hervor.

breitung seines Ruhmes leistete, das vollendet den Schicksalscharakter dieses Werkes in einziger Weise und gibt nebenbei auch jener Genfer Ausweisungshistorie die rechte Perspektive und den letzten Schliff als historische Posse im Dienst eines grossen Geschickes. Nicht nur dass dieses Werk ein Jahr nach seiner Ausstossung mit seinen zwei nächsten grossen Nachfolgern, den „Enttäuschten" und den „Lebensmüden", die 1891/92 in kaum einem halben Jahr unter Anspannung der höchsten Manneskraft Hodlers entstanden, triumphal in die Gemeindeausstellung in Genf wieder einzog — es bekam, nachdem es inzwischen [1892] auch Bern und andere Schweizerorte erobert, in der Kunstabteilung der grossen nationalen Landesausstellung, die im Jahr 1896 [ausgerechnet] in Genf stattfand und der Hodler ausserdem durch mächtige Wandmalereien das dekorative Gepräge gab, einen Ehrenplatz eingeräumt. Im Jahr darauf, am 27. Juli 1897, errang es in München auf der VII. Internationalen Kunstausstellung die erste Grosse Goldene Medaille. 1898 begründete es Hodlers Geltung in Berlin. 1899 erregte es gewaltige Sensation auf der III. Internationalen Kunstausstellung in Venedig, wo es mit den „Enttäuschten" zusammen im Ehrensaal aufgehängt war und wo man in diesem Jahr allenthalben auf die mit „ich bin Schweizer" beantwortete Frage nach der Nationalität den Ausruf zu hören bekam: „also ein Landsmann Hodlers!" 1900 erringt es, zusammen mit den „Enttäuschten", der „Eurhythmie" und dem „Tag", die Grosse Goldene Medaille auf der Weltausstellung in

Paris. 1901 wird es mit den „Enttäuschten“, der „Eurhythmie“ und dem „Tag“ zusammen vom Staat Bern für das bernische Kunstmuseum angekauft. 1904 bildet es den Kern einer ersten ausländischen Kollektivausstellung in der Sezession in Wien, 1905 kommt es noch einmal in ebensolcher Eigenschaft in die Sezession nach Berlin, beide Kunststätten im Verein mit anderen Werken endgültig für Hodler erobernd. Heute bildet es, mit einem halben Dutzend anderer Hauptwerke den Ruhm des Berner Museums. —

Dass die bereits berichtete sensationelle Wirkung der „Nacht“ bei ihrem ersten Auftauchen in Paris eine allgemeine war, wird uns in einer Unmenge zeitgenössischer Kritiken bestätigt. Zwar blieben auch die schlimmsten Angriffe nicht aus; ausserdem wurde das Bild in vielen Pariser Witzblättern karikiert und verballhornt — kein geringer Beweis für die grosse Popularität des Werkes und des Autors, sei es nun in welchem Sinne auch immer*. Ein naturalistisches Vorurteil ist fast allen Kritiken — entsprechend der Zeitstimmung — gemein, ob sie den Gehalt an Naturalismus nun tadelten oder lobten. Der grosse grundphilosophische Zug des Werkes, der es über den Einzelfall und über die Zeitgeschichte erhebt, wurde

* Eine solche Beachtung vom Witzblattstandpunkt aus hatte Hodler übrigens bereits in Genf, und das schon vom Jahre 1884 an [„Blick in die Ewigkeit“] wiederholt gefunden, also bezeichnenderweise gerade von da an, wo er die Wendung zu einer philosophisch-symbolistischen Kunst nahm, die für den realistisch saturierten Bürgerbegriff von den Aufgaben der Kunst — wie man das gern zugeben wird — *nur* belustigend wirken *konnte!* Das ist ja das wahrhaft Komische an dieser Art Popularität.

natürlich allgemein noch nicht, nur von einzelnen erleuchteten Geistern wie Puvis de Chavannes und Peladan erkannt [wofür Beweise in Form von enthusiastischen Briefen sich in deren Korrespondenz mit Hodler — und wohl auch, wenn man suchen würde, in derjenigen mit anderen grossen Zeitgenossen — finden].

Zwei Pressestimmen über die „Nacht" seien hier noch angeführt. Die eine [Zeitschrift „Paris", Juni 1891] trifft den Kern der Intuition, die dem Gemälde zugrunde liegt, die Erkenntnis einer kosmischen Gesetzlichkeit, eines wahrhaft metaphysischen Parallelismus der menschlichen Psyche: „Von der ‚Nacht' geht eine grossartige Wirkung aus. Es liegt in dem Bild eine so wilde Tatkraft, *eine so rücksichtslose Bekräftigung der Verwandtschaft von Schlaf und Tod**, dass, wer einmal diese Leinwand gesehen hat, sie gewiss nie mehr vergisst." — Die andere gibt uns einen überaus lebendigen Begriff nicht nur von der Wirkung der „Nacht" auf einen Enthusiasten unter den Kritikern, sondern vor allem auch von der Person des Künstlers, wie sie damals, um die grosse Wende von dessen Schicksal, ursprünglich und unverwechselbar genug in Erscheinung trat. Dieser Bericht eines Augenzeugen ist einige Jahre nach Hodlers erstem Pariser Aufenthalt niederge-

* Dass dieser Parallelismus von Schlaf und Tod nicht von diesem ungenannten Kritiker in das Werk hineininterpretiert wurde, dafür bürgt unwiderleglich ein französischer Vers, den Hodler — wie um den symbolistischen Gehalt des Gemäldes einem jeden einzuspritzen — naiverweise auf den Rahmen der „Nacht" geschrieben hatte, und der lautet: „Plus d'un qui s'est couché tranquillement le soir ne s'éveillera pas le lendemain matin."

schrieben worden und am 25. März 1897 in der „Tribune de Lausanne“ erschienen. „Diesen Namen“, so schildert der leider ungenannte Autor die Geschichte seiner ersten Bekanntschaft mit Hodlers Werk und Person, „kannte ich noch kaum; ich hatte noch nichts gesehen von diesem Genfer Maler, als er nach Paris kam, um im ‚Salon du Champ de Mars‘ sein erstes Hauptwerk auszustellen: die ‚Nacht‘. Als ich mich vor dieser Leinwand befand, ohne darauf vorbereitet zu sein, ohne zu wissen, dass sie von einem Landsmann war, wurde ich gepackt — das ist zu wenig gesagt: wurde ich fasziniert, behext, und das in einem solchem Grade, dass mir alles übrige fad und vulgär erschien, und dass ich unaufhörlich zurückkam zu diesem einen Schläfer mit athletischen Gliedern, den eine Art gespenstisches, leichenfressendes Wesen oder schwarz verhülltes Nachtweib heftig aus dem Schlafe reisst. Und ich kam die folgenden Tage wieder, ich rief diesen Namen, der mir noch Tags zuvor gleichgültig war, in alle Winde: ‚Kennen Sie Hodler?‘ fragte ich meine Freunde; ‚wer kann mich mit Hodler bekannt machen?‘ Er war mein Fetisch, mein Prophet. Endlich stellten mich Freunde ihm vor, in einem Café des Montmartre, und ich sah, dass mein grosser Mann eine Art Berner Bauer war, dessen hartes, felsiges Französisch wie kleine Bomben mitten in den Knäuel von Farbenklecksern und Boulevardiers hineinplatzte, die uns umgaben. Was mich noch mehr überraschte, das war: an Stelle eines Mystikers, den ich mir vorgestellt hatte, einen Realisten, ja einen Positivisten — fast bis zur Brutalität —

zu finden; übrigens ein kräftiges, gesundes Temperament, einen Naturmenschen, wie ihn der gute Jean Jacques nie geträumt hat und für den" [Worte! wie] „‚Ideal, Religion, Metaphysik' nur Dummheiten waren. Aber ich habe zu viele Menschen und zu viele Dinge gesehen, als dass ich über irgend etwas in Erstaunen geriete: anstatt einen Ibsen sah ich eben einen Zola — meinetwegen, mir sollte es recht sein. Ich hätte den Schöpfer der ‚Nacht' selbst in der Bluse des Arbeiters . . . bewundert, von dem er die grüne Sprache hatte, mit den Germanismen dazu. Ich liebte ihn anders, aber nicht weniger so." Das klingt nicht anders, als wenn von dem Hodler geistig so nahestehenden Puvis de Chavannes, der ihm das erste wirklich elementare künstlerische Verständnis entgegengebracht hat, berichtet wird, er habe vom Verfasser eines philosophischen Kommentars zu einem seiner symbolischen Wandgemälde im Pariser Rathause gesagt: „Das hat er alles von sich aus dazugegeben; ich bin im Grunde nichts als Bildner." So sei dieser auch „kein weltabgewandter Mystiker, kein Träumer, sondern ein kräftiger, robuster Mensch" gewesen, „der einen guten Humor hatte und ein starkes Lachen"*. So haben es eben die Meister unter den Bildnern stets gehalten, mögen sie nun auch nicht gerade alle immer gelacht haben. Sie haben stets verschmäht von Dingen selbst zu reden, die ihnen von ihrer Natur als selbstverständliche *Voraussetzungen* gegeben wa-

* André Michel in „Lecture pour Tous". Zitiert nach der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 19. Juni 1914.

ren und haben es nie leiden mögen, wenn davon ein Aufhebens gemacht wurde, mochte das noch so sehr für die Erziehung der Einsicht anderer zu ihrer Kunst von Bedeutung oder geradezu unerlässlich sein. Und in diesem Sinne, dass sie gegenüber philosophischen Programmen, für die ihre Werke in Anspruch genommen wurden, den einfachen bildnerischen Wert ihrer Arbeit betonten, weil dieser so oft verkannt wird um jener willen, und auch in dem Sinne, dass sie — vermöge ihrer produktiven Naturanschauung — Dinge als wirklich erkannten und behandelten, die andere kaum sich vorzustellen vermögen oder zu fordern wagen: in *diesem* Sinne mögen sie alle gern Positivisten heissen! So verstanden, ist auch Hodler nicht nur zur Zeit der „Nacht", sondern zeitlebens und bis auf den heutigen Tag ein solcher geblieben. —

Wenn wir die durch die „Nacht" heraufgeführte Meisterzeit Hodlers in Hinsicht der Ausbreitung und des äusseren Schicksals seines Werkes, also in Hinsicht des wachsenden Geltungsbereiches der Hodlerschen Kunst verfolgen, ergibt sich zunächst von selbst eine grosse Zweigliederung nach den beiden Hauptbereichen der Kultur, die in der Schweiz sich treffen und kreuzen: dem romanischen und dem germanischen Kulturkreis. In der Geschichte von Hodlers Beziehungen zu diesen ruht das Hauptgewicht zuerst lange Zeit entschieden auf dem romanischen, um erst allmählich auf den germanischen her-

überzuwandern. Es ist dies das Erbe der zusammengesetzten Nationalität seiner Heimat, und die frühere Geltung im romanischen Bereich ist nichts als der natürliche Ausdruck davon, dass Hodler seine ganze Laufbahn innerhalb desselben begonnen hat. Der Wechsel der Beziehungen aber stellt eine Periode für sich, und zwar die Geschichte der schwersten äusseren Krise in Hodlers Leben, dar und ist durch den jahrelangen Kampf um die Geltung innerhalb der eigenen Nation gekennzeichnet, dessen Mittelpunkt die „Marignano"-Freske und dessen Ausgang ein überwältigender Sieg war, der zugleich auch den entscheidenden Ausschlag für die bleibende Zuneigung Hodlers zum deutschen Kulturkreis brachte. Diese Wende fällt ungefähr mit der Jahrhundertwende zusammen. Nach diesen Kriterien soll der bisherige Ablauf von Hodlers Meisterzeit nun in drei Perioden dargestellt werden. [Für die *innere* Gliederung derselben Zeit nach stofflich-philosophischen Gesichtspunkten, die für die Erkenntnis des Hodlerschen Weltbildes natürlich von ungleich grösserer Bedeutung ist, muss hier noch einmal ausdrücklich auf das Kapitel über die Stoffideen verwiesen werden.]

ANSCHLUSS AN DEN FRANZÖSISCHEN KULTURKREIS [1887], 1891—1895, [1897, 1900, 1913]

Als Hodlers „Schwingerumzug" im Jahr 1887 auf der Weltausstellung in Paris auftauchte, war die Kunst der ersten klassischen Impressionisten — nach langem, schwe-

rem Marterweg — eben im Begriff, sich allgemeine Beachtung zu erringen. Gerade darum aber wandte sich eine jüngere, im Gegensatz zu den Begründern des Impressionismus [z. B. Manet und besonders Monet, den Romain Rolland den „Shelley der Malerei" genannt hat] mehr intellektuell-bewusste als genial-intuitive Generation bereits wieder von der eben das Tor der Geschichte passierenden älteren Schule ab und behauptete, gegenüber deren bloss naiv-gefühlsmässigem Erfassen der Welt durch eine wahrhaft naturwissenschaftliche Regulierung und Kodifizierung der Gesetze der Produktion nun erst den wahren Impressionismus zu inaugurieren. Diese Neo-Impressionisten hatten [geführt von Seurat und Signac] im Jahre vor der Weltausstellung eben die erste programmatische Ausstellung gezeigt. Inmitten dieser Problematik des Impressionismus, die die Kraft fast aller Protagonisten der neueren französischen Bewegung absorbierte, hätte auch ein Hodlerischeres Werk als der in der Entstehung bereits fünf Jahre zurückliegende „Schwingerumzug" es schwer gehabt, die Aufmerksamkeit gerade dieser fruchtbar erregten Köpfe auf sich zu ziehen. Ihren Problemen gegenüber musste dieses Werk kühl, traditionell und fast renaissancehaft epigonisch anmuten. Gerade aus diesem Grunde mag es denn auch die Gunst und den Preis der offizielleren Kunstkreise gewonnen haben, die es mit einer Ehrenerwähnung auszeichneten.

Als nun Hodler im Jahre 1891 die „Nacht" nach Paris brachte, da war die Situation bereits wieder eine vollkom-

men veränderte. Die „Revolutionen“ lösten sich eben gerade um diese Zeit in schneller Folge ab. Alle zusammengenommen — seit der ersten Gesamtmanifestation der Impressionisten Anno 1874 — stellen den Prozess der Einverleibung einer im Grundwesen unhistorischen, neuartigen Kunst [die zuerst Delacroix und Daumier entfesselt hatten] in den französischen Kulturkörper dar, der naturgemäss nicht ohne heftige Fieber und Erschütterungen vor sich gehen konnte. Die neueste Phase dieses Prozesses nun hatte zwei Jahre vor Hodlers Eintreffen in Paris eingesetzt — mit der grossen Schau, die der „Symbolismus“ [von Romain Rolland auch „Synthetismus“ und „Neu-Traditionismus“ genannt] im Jahre 1889 veranstaltete. Diese Wendung war die viel wesentlichere im Vergleich zu der des Jahres 1886: sie brachte eine neue Ideenkunst in Ehren! Nun waren zwar die Ideen dieser Neuerer [zuerst Maurice Denis und Gauguin, dann — in bereits übertragenem Sinn — Van Gogh und zuletzt Matisse] nichts weniger als echt philosophische [und das heisst noch lange nicht abstrahierte], wie es diejenigen Hodlers waren, die seit Mitte der achtziger Jahre bei ihm auftauchten und in der „Nacht“ ihren ersten triumphalen Ausdruck fanden. Jene der Symbolisten waren mehr eine programmatisch bewusste Geltendmachung mystifizierter sinnlicher Triebe und die Werke ihrer Urheber daher mehr der Ausdruck eines ungeheuer gesteigerten und differenzierten Sensualismus von Kopfmenschen als das naivgeniale Bekenntnis zu einer in den Tiefen der fühlenden Vernunft klar erfassten Weltordnung,

wie es die „Nacht“ und die nun Schlag auf Schlag auf sie folgenden Hauptwerke Hodlers sind. Trotzdem ist es einleuchtend, dass diese Wendung der jüngsten französischen Produktion zum Symbolismus Hodler bei seinem ersten Auftreten in Paris ausserordentlich günstige Vorbedingungen zu dem sensationellen Erfolg der „Nacht“ bot. Es ist auch klar, dass viele unter den Symbolisten — abgesehen von einem so überlegenen Meister wie Puvis de Chavannes, der sich bei seiner Wertung der „Nacht“ gewiss ausschliesslich von der künstlerischen Echtheit leiten liess, der aber, seinem ganzen Lebenswerk entsprechend, die Richtung zu einer neuen Ideenkunst, die wahre *Natur*ideen produzierte, ebenfalls begrüssen musste — Hodler gerade wegen seiner grösseren Nervenruhe, seiner tieferen Kontemplation in die Naturgesetzlichkeit und *daraus* entspringenden stärkeren Visionskraft nach der „Nacht“ als eine Art Messias empfinden mussten.

Als nun im Frühjahr 1892 in Paris gleichzeitig die zwei gewaltigen Nachfolger der „Nacht“, die „Enttäuschten“ und die „Lebensmüden“, auf den Plan traten, da war die Situation abermals um einen Ruck verschoben. Und zwar hatte sich inzwischen unter der Führung des Dichters Peladan und des Grafen La Rochefoucauld die Gruppe der „Rosenkreuzer“ [„Rose-Croix“] gebildet, die in strenger Konsequenz vom Symbolismus fortschritten zu einem entschiedenen, stark stofflich-literarischen Mystizismus. Charakteristisch — nicht für Hodler, aber für die damalige Auffassung von Hodler — ist, dass diese Romantiker Hod-

ler sofort zum Mitglied ernannten und zur ersten programmatischen Ausstellung einluden, die im März 1892 in Paris eröffnet wurde. Auf dieser zeigte Hodler die „Enttäuschten“*, die schwarz drapierten fünf Elendsgestalten, deren Schultern der ganzen Menschheit Jammer hoffnungslos darniederzubücken scheint. Welch ein elementarer Gegensatz, dieser naive Symbolismus eines urgesunden Naturmenschen, das Produkt der überlegenen Ruhe und des tragischen Ernstes, die die letzten Einsichten in das Triebwerk der Natur dem Geist nur in der Einsamkeit zu verleihen pflegen — gegenüber dem blässlichen, literarisch angekränkelten Mystizismus der Rosenkreuzer, dem Produkt überreizter Grossstadtnerven! So edel dieser gemeint war — als religiöse Reaktion und Opposition gegen die materialistische Unterströmung aller französischen Naturalisten-Kunst sowohl wie speziell gegen die doktrinär wissenschaftliche Verkennung der inneren Ursprünge der Kunst, wie sie in den mechanistischen Produktionsregeln der Neo-Impressionisten zutage trat — so musste doch das Weltflüchtige in ihm konsequent zu einer Auflösung der Form und damit zum Ende der Kunst führen. In der Tat: die Gruppe dieser mystischen Künstler verschwand bald nach ihrer Gründung fast spurlos in der weiteren Geschichte der französischen Kunstentwicklung.

Während die Ausstellung der Rosenkreuzer noch dauerte, wurde die grosse auf dem Champ de Mars aufgetan, der

* Berner Kunstmuseum.

Hodler das Bild der fünf in feierliches Weiss gekleideten „Lebensmüden“* überlassen hatte, jenes mildere Gegenstück der „Enttäuschten“, das — während diese der letzten Verzweiflung hingegeben sind — bei aller tiefen Kümmernis einen befreienden abendlichen Frieden atmet und damit innerlich bereits den Weg zur „Eurhythmie“ betritt.

Es ist nun höchst bezeichnend für die französische Kunstauffassung, dass Hodler in Paris in dem Grade an Verständnis einbüsste, als er auf der kühnen Bahn seiner grossartigen konsequenten Stilentwicklung dieser Jahre weiterschritt. Bei der „Nacht“ war die Sensation den Kritikern hilfreich entgegengekommen. Man schätzte an ihr — die Minorität der Symbolisten ausgenommen — ausserdem vorzüglich naturalistische Qualitäten, so die meisterhafte Beherrschung der Akte, oder [wie die Symbolisten] die literarische Ausdeutbarkeit, die ihnen dazu noch Hodler selbst durch den naiven Vers, den er auf den Rahmen setzte, erleichterte. Schon bei den in romantischer Hinsicht so ganz unproblematischen, aber von einer ungleich grösseren geistigen und formalen Konzentration getragenen und dieselbe Konzentration auch dem Betrachter zumutenden beiden Abbreviaturen menschlichen Leides des Jahres 1892 begann die Kritik sowohl wie das Publikum zu versagen. Ja, heftiger Widerspruch wurde laut, und die Werke wurden in pamphletistischen Karikaturen lächerlich gemacht.

1893 schickte Hodler kein Hauptwerk nach Paris, nur das fast zehn Jahre zurückdatierende „Zwiegespräch mit

* Z. Zt. in Wiener Privatbesitz.

der Natur“ [„Dialogue intime“], das übrigens in ganz merkwürdig starkem Grade gewissen Gemälden Puvis de Chavannes’ verwandt ist, obschon es lange vor Hodlers Berührung mit diesem entstanden ist. Darum mag es wohl auch von ihm nach Paris geschickt worden sein, wo es ihm übrigens als Nachtreterei und schlimme Konsequenz der Chavannesschule ausgelegt wurde.

Im April 1894 nun erschien in der Pariser Champ de Mars-Ausstellung ein Bild, das ein Jahr früher besser in die merkwürdige Schaustellung der Rosenkreuzer gepasst hätte, als ehemals die „Enttäuschten“, jenes wuchtige Bekenntnis zur Realität Alles beugender Naturgesetze: das war der „Auserwählte“* — wohl das einzige in der Konzeption wahrhaft mystische Werk Hodlers, gleichzeitig aber auch eine seiner monumentalsten, architektonischsten Schöpfungen. Die Stellung dieses merkwürdigen Gemäldes mit den rundtempelhaft um einen kleinen sitzenden Genieknaben versammelten Engelserscheinungen in Hodlers Gesamtwerk, aus dem es auf den ersten Blick als ganz isolierte Erscheinung herauszuspringen scheint, kann nur aus tiefliegenden Gründen einer Wandlung in Hodlers Geistesleben erklärt und muss deshalb an anderer Stelle erörtert werden. Es liegt nahe, an einen direkten Einfluss von seiten Peladans und der Rosenkreuzer zu glauben, der vielleicht eben jetzt, in dem angemessenen Abstand fast eines Jahres seit der Liaison mit dieser Gruppe seine Früchte zeitigte. Doch möchte Hodler noch soviel Anregung von dieser Seite

* Folkwang-Museum, Hagen in Westfalen [Besitzer Herr Osthaus].

empfangen haben — niemals würde das bei ihm genügen, um die Konzeption eines Werkes zu erklären, da diese bei Hodler erfahrungsgemäss von dem vollständigen Vergessen aller intellektuellen Anregungen und von dem unbekümmerten naiven Aus-dem-Urgrund-Schöpfen geradezu bedingt ist. — Während nun aber dieses Werk vermöge seiner klaren architektonischen Form, wie noch darzulegen sein wird, in Hodlers eigener Heimat unmittelbar zum Ausgangspunkt eines tieferen Verständnisses seiner ästhetischen Prinzipien, wenigstens von seiten der öffentlichen Kunstkritik — geworden ist, scheint es in Paris keine oder nur sehr wenige Freunde gefunden zu haben, darunter natürlich unentwegt Peladan. Man vermisste an ihm vollkommen, was man an früheren Werken Hodlers geschätzt oder worüber man sich entsetzt hatte: den ausserordentlichen Realismus. Natürlich mit Unrecht, wenn man den grobstofflichen Begriff, der dabei untergelegt ward, nicht teilt — was übrigens ja eine Vorbedingung zu der Erkenntnis des Fortschrittes gewesen wäre, den Hodler mit dem „Auserwählten“ [man braucht nur auf die unvergleichliche Realität in der Darstellung der Psyche dieses Kindes hinzuweisen] gerade in der Richtung eines rechtverstandenen Realismus gemacht hatte. So aber ging dem einen das Interesse verloren, dem anderen die Sensation, und es entstand — abgesehen von immer noch reichlicher spöttischer Kritik — eine Stille um Hodler, die nichts Gutes für seine Zukunft in Frankreich verhiess.

Und wirklich schien im Jahr darauf, 1895, als er im

Champ de Mars die „Eurhythmie“* ausstellte, Hodler in Paris so gut wie ausgespielt zu haben. Die gewaltige ruhige Konsequenz, mit der Hodler — unbeirrbar durch die vielen Pariser Lehren und Sensationen — seinen einen, unabänderlich innerlich bestimmten Weg ging, ermüdete und langweilte offenbar die knallsüchtigen Pariser Gemüter. So war es möglich, dass das ergreifendste, reifste und vornehmste Werk dieser ganzen Periode — diese fünf dantesken Männergestalten, die in Einklang kosmischer Weltempfindung aus dieser Welt in eine andere zu schreiten scheinen — mit einem wahren Unflat von Spott und Hohn überschüttet wurde.

Trotzdem sollte es sich in der Folge erweisen, dass Hodlers Spuren in Paris dauernde und unverwüstliche blieben bis auf den heutigen Tag. Bis 1900 wurde zwar nur noch einmal ein Werk Hodlers in Paris öffentlich gezeigt. Es war [1897] der grosse, in Abwehr sich umwendende, blutüberströmte Landsknecht, den Hodler bei der Konkurrenz zur Bemalung der Waffenhalle im Landesmuseum gleichzeitig mit dem Entwurf zum „Rückzug von Marignano“ als Beispiel der Ausführung hatte einreichen müssen. Er ging an den Parisern vorüber, ohne irgendein bemerkenswertes Verständnis zu finden. Selbst Hodlers Freunde unter den Parisern scheinen das Werk als episodisch, dessen Geist mit Recht als fremd [„wild“ und „germanisch“] empfunden zu haben. Sie erkannten nicht — oder lehnten es instinktiv als etwas Feindliches ab —, was

* Berner Kunstmuseum.

sie durch dieses Werk hätten erkennen können: dass in Hodlers Schaffen eine neue grosse Phase angebrochen sei, die Wendung zum Aktiven, zur heroischen Tat. Das aber war zugleich das Signal zur Abkehr Hodlers vom französischen Geist, der an Hodlers Erscheinung infolge seiner allzu analytischen und gleichzeitig sensualistischen Art, infolge des Mangels an einer tieferen denkerischen Erfassung der Natur und der Kunst gescheitert ist.

An der Weltausstellung von 1900 trat Hodler mit überwältigender Wucht auf, die ihm eine nochmalige Beachtung von seiten der besten Pariser Kritik allein durch das innere Gewicht der dargebotenen Werke erzwang. Da waren die „Nacht“, die „Enttäuschten“, die „Eurhythmie“ — drei Werke, die in Paris schon wohlbekannt, in ihrer Zusammenwirkung aber nun erst imstande waren, über Hodlers ganzes System aufzuklären, wenn es sich auch gerade dadurch erwies, wie fern seine ganze künstlerische Naturauffassung französischem Empfinden bleiben musste. Das wurde noch ganz besonders klar durch die Mitwirkung des vierten ausgestellten Werkes, des eben erst vollendeten letzten des Meisters, das auch den Parisern neu war: durch das in seinem streng architektonischen Aufbau alle früheren Werke überragende mythische Hauptgemälde „Der Tag“ *. Mit diesem hatte Hodler — nach dem grandiosen Intermezzo von „Marignano“, in dem er eine neue Geschichtsmalerei inauguriert hatte — den Faden der mythisch-symbolischen Stoffe der ersten neunziger

* Berner Kunstmuseum.

Jahre wieder aufgegriffen, wenn auch jetzt in neuem, freudigerem, pantheistischerem Geist. — Dem geschlossenen Eindruck, der auf der Pariser Weltausstellung von diesen vier Meisterwerken ausging, konnten sich auch die kühlsten Kritiker nicht entziehen — und sicher galt es dieser unverwechselbaren Eigenart und Stärke der Persönlichkeit mehr denn der künstlerischen Grundanschauung, der prinzipiellen Stellung Hodlers zu allen Problemen der Gestaltung, als die Juroren Hodler die grösste Auszeichnung zuteil werden liessen, die sie zu vergeben hatten: die Grosse Goldene Medaille. Das war ein überaus grosser Erfolg, der aber vielleicht zum Teil — wie ehemals der der „Nacht“ — doch auch auf Rechnung des sensationellen kunst-politischen Interesses zu buchen ist, das man an dem heldenhaften Ringen Hodlers mit seinem Volk seit drei Jahren in steigendem Masse auch im Ausland nahm. Und es war mehr ein abschliessender Achtungserfolg als der Durchbruch eines Einflusses auf die allgemeine Kunstauffassung und besonders auf die Produktion, woran — recht verstanden — einem Künstler allein gelegen sein kann, wenn ihm überhaupt an Erfolg gelegen ist. Einen solchen wahren Erfolg sollte er nun bald anderwärts finden.

Dreizehn Jahre vergingen — dreizehn für ihn ungeheuer fruchtbare und erfolgreiche Jahre — bis Hodler wieder in engere Berührung mit Paris geführt wurde. 1913, gegen Ende Januar, wurde er — was alle Welt überraschte — zum Mitglied der Ehrenlegion, und zwar, mit Übergehung der „Ritter“-Stufe, gleich zum Offizier

erwählt. Diese grossartige staatliche Ehrung von seiten Frankreichs soll eine der ersten Regierungshandlungen des eben neugewählten Präsidenten der Republik, Raymond Poincarés, gewesen sein. Dieser aussergewöhnliche Erfolg Hodlers setzt voraus, dass in einem gewissen Kreis von einflussreichen oder im Lauf der Zeit zu Einfluss gelangten Pariser Kunstkennern die Nachwirkung von Hodlers grossen Werken der neunziger Jahre nie ausgesetzt hat und dass dieser Kreis alle späteren Evolutionen seiner Kunst in der Heimat und in den deutschen Ländern stets mit wachem Interesse und mit Sympathie weiterverfolgte. Diese Konstanz des Interesses, das Hodler bei einer bedeutenden Minorität eines Landes fand, in dem er trotz vieler und schliesslich aufgegebener Anstrengungen naturnotwendig — aus völkerpsychologischen Gründen — nicht zur Popularität gelangen konnte: das ist ein weitaus grösserer Erfolg als die Ehrung selbst, die nur das Verdienst hat, auf jenen wahrhaften inneren Erfolg hingewiesen, ihn vor aller Welt bezeugt zu haben. — Hodler hat denn auch, wie zum Dank, im Jahr 1913 nach langem Unterbruch zum erstenmal wieder ein Hauptwerk nach Paris geschickt [zum Herbstsalon]: die zweite, plastischere und lebendigere Redaktion des Riesengemäldes der schwörenden Hannoveraner [in etwa dreiviertel Originalgrösse], die er wie in Opposition zu dem Völkerstreit der Zeit, in den auch Poincaré schlichtend einzugreifen sich bemühte — „L'Unanimité“ [„Die Einmütigkeit“] betitelte*. Dieses Werk wurde

* Gegenwärtig auf der Schweizerischen Landesausstellung in Bern.

in Paris von der Öffentlichkeit und der Presse wiederum mit nicht mehr als staunender Hochachtung empfangen, wobei man sich nicht verhehlte, wie geist- und rassefremd dieses Gemälde, dieses Volk von herben, kraftstrotzenden Männern der naiv-grossen Gemeinschaftstat, dem französischen, oder vielleicht besser dem Pariser Empfinden sei. Die Differenziertheit der Grossstadtmenschen wird die Franzosen eine so synthetische Überkraft wie die des naiv-einheitlichen Naturgeistes Hodlers stets in irgendeinem Grade als brutal empfinden lassen. — Um so erstaunlicher und erfreulicher ist die wirkliche Herzlichkeit und die grossartige allgemeine Ehrerbietung, mit der Hodler, was er selbst nachdrücklich bestätigte, bei seinem letzten Besuch in Paris im Herbst 1913 von den verschiedensten Kunstkreisen aufgenommen und gefeiert wurde. Nun mögen ja allerdings nicht wenige Türen zu Häusern und Herzen vor dem kleinen roten Knopf der Ehrenlegion aufgesprungen sein, die sonst achtlos vor Hodlers Kunst verschlossen geblieben wären! . . .

DER GROSSE KAMPF UM DIE EIGENE NATION
[1891—] 1896—1901 [—1914]

Seit dem Genfer Skandal der „Nacht“ und seit deren sensationellem Erfolg in Paris war Hodler in einem grossen Teil der Schweiz bereits ein berühmter Mann, wenn auch weit entfernt davon, populär zu sein. Erstaunlich rasch lernte der Grossteil der Genfer und Westschweizer

Presse um und veröffentlichte Jahr um Jahr eine Flut von Artikeln über Hodler, die jetzt fast ausnahmslos günstig ausfielen, zum Teil wahre Panegyrik sind, zum Teil aber — und das in immer steigendem Masse — einen ganz neuen sachlichen Ernst verraten, mit dem man, wenn auch mit wechselndem Erfolg, versucht, historisch und philosophisch-analytisch dem überaus spröden Phänomen Hodler beizukommen*. Das geschah immer bei Gelegenheit der alljährlichen Genfer Gemeindeausstellungen im Frühjahr und Herbst [deren Türen Hodler nun stets schrankenlos geöffnet waren und wo er die neuesten Werke immer zuerst zeigte, bevor er sie nach Paris schickte], oder der auf eigene Faust veranstalteten Kollektivausstellungen Hodlers, so 1892 in Genf und noch im selben Jahr in Bern, 1893 wieder in Genf**, oder schliesslich der schweizerischen Kunstausstellungen, so 1894 in Bern, 1896 in Genf.

Es ist unmöglich, wie das im Bericht über die Lehrjahre versucht wurde, das Echo der Hodlerschen Kunst der Meisterzeit in der Presse hier — und wäre es nur in äusserster Abbreviatur — wiederzugeben. Es könnte aber aus der Fülle von Material, das mir zur Verfügung steht, eine psychologisch höchst lehrreiche Entwicklungsgeschichte der Erkenntnis eines elementaren künstlerischen Phänomens, als welches Hodler nun mit Bestimmtheit empfunden wurde, geschrieben werden, die um so inter-

* J. V. Widmann war darin allen um Jahre vorangeeilt, wie wir gesehen haben.

** Eine solche konnte schon nach Jahresfrist am selben Ort wieder zustande kommen, weil sie buchstäblich nur aus der inzwischen neu gewonnenen *Jahres*produktion bestand: beiläufig 22 Stück Malerei!

essanter wäre, als die Schweiz bis dahin in dieser Beziehung ein so gut wie unbebautes Urfeld war, so dass die Ergebnisse einer solchen Untersuchung von ganz speziellem ästhetisch-psychologischem Interesse wären. Es wäre aber dieses ein anderes als das Hauptinteresse dieses Buches — würde sich für diese Periode auch nicht mehr so weitgehend mit dem biographischen Interesse decken, wie das bei den früheren Presseäusserungen der Fall war, die uns von Lebensumständen und Werken des Künstlers berichteten oder sie kritisierten, die in weit höherem Grade unbekannt geblieben sind, als das mit denen der Meisterzeit der Fall ist. Ich muss deshalb auf Zitate verzichten.

Zusammenfassend aber sei bemerkt, dass Hodlers Kunst in den Kreisen der schweizerischen Intellektuellen immer mehr als allgemeine helvetische Angelegenheit empfunden wurde und dass sich schon damals, also in den ersten neunziger Jahren, eine geschlossene Phalanx von Freunden der Hodlerschen Kunst bildete und sich in stetem Kampf gegen das lang noch allgemeine Unverständnis übte und kräftigte, was für einen glücklichen und fruchtbaren Ausgang der grossen Auseinandersetzung der nun folgenden Jahre von grosser Bedeutung war. Zusammenfassend sei ferner erwähnt, dass dem Jahr 1894 in bezug auf die Aufklärung weiterer Kreise über Hodlers Prinzipien eine gewisse kritische Bedeutung zukommt, indem in diesem Jahr die erste allgemeine und grundsätzlich ästhetische Diskussion über Hodlers Kunst in der Presse geführt ward, die sich durch grosse Sachlichkeit und Eindringlichkeit auszeichnete und die

unter anderen die wesentlichste Einsicht in Hodlers Stil zutage förderte: die Erkenntnis des architektonischen Charakters desselben und des diesen bedingenden monumentalen Formen-Parallelismus. Diese fruchtbare Diskussion knüpfte sich hauptsächlich an den in diesem Jahr auf dem Plan erschienenen „Auserwählten", architektonisch-parallelistisch allerdings eines der klarsten und grössten Meisterwerke, dem also mit Recht eine besondere Mission zuteil wurde.

In den Juni des Jahres 1895 nun fällt der erste monumentale Auftrag, der Hodler im Leben zuteil wurde, zugleich der erste offizielle. Für die ins Jahr 1896 auf Genf fallende zweite gemeineidgenössische Landesausstellung* bestellte die vorbereitende Kommission — glücklicherweise ohne Wettbewerb, was übrigens das Vertrauen zu den beiden Künstlern beweist — bei zwei Genfer Meistern, bei Hodler und Ihly, je 22, also insgesamt 44, grosse dekorative Kartons von bestimmten Massen zur äusseren Ausschmückung der Kunsthalle, die den IV. schweizerischen Kunstsalon aufzunehmen hatte. Eine weitblikkende, jedenfalls kühne Tat der Heranziehung und Unterstützung der zeitgenössischen Produktion auf dem Gebiete der Kunst, wie sie auf der diesjährigen Landesausstellung leider kein Gegenstück findet**!

* Die erste fand 1883 in Zürich, die dritte findet im Lauf des gegenwärtigen Jahres in Bern statt. Die Landesausstellungen galten in der Schweiz von jeher als ganz ausserordentliche nationale Feste der Verbrüderung, auf die man sich jahrelang vorbereitete. Sie durchdringen das Land bis in das letzte Bergnest mit neuem Blut zeitgenössischer Einsichten, mit tausendfältigen neuen, industriellen und kulturellen Anregungen.

** In Anbetracht, dass Hodler sich inzwischen zu einem Monumentalmaler von Weltruf, ja zum einzigen solchen entwickelt hat, der seinem Vaterlande den grössten jemals

Hodlers Arbeiten — er scheint mehr als 22 eingereicht zu haben; davon sollen allerdings einige [man spricht von 8 Stück] der Zensur der Jury zum Opfer gefallen sein — waren nun in der Landesausstellung folgendem Rahmen eingeordnet. Das langgestreckte Kunstgebäude war durch das Torgebäude in zwei Hälften geteilt, die beide in immer gleichen Abständen durch je 10 [oder 12?] Schmucktürmchen gegliedert waren, deren schmale und hohe Frontflächen malerisch zu füllen eben die Aufgabe war, die Hodler [und für die andere Seite des Gebäudes Ihly] zu leisten hatte. Wie man sieht, eine Zuckerbäckerarchitektur nach bekanntem Muster, wie sie eben damals üblich war, die zum Geist der Hodlerschen Kunst gewiss im denkbar grössten Gegensatz stand. Immerhin, gerade das Primitive an ihr, die geistlose Aufreihung von zwei Dutzend Schmuck-

auf künstlerischem Gebiete errungenen Ruhm eingebracht hat [wenigstens seit Holbein] und der einer anderen Nation unvergleichliche Heroisierungen ihrer Geschichte schenkte, weil man dort den Mut zu seiner Kunst hatte, in Anbetracht ferner, dass Hodler ein Berner ist und die Ausstellung in Bern stattfindet, ist es als eine schwere Unterlassungssünde zu bezeichnen, dass man Hodler nicht aufgefordert hat, mit seiner Kunst irgendeinem Hauptteil der Ausstellung sein Gepräge zu geben. Bei rechtzeitiger Bestellung hätte der Meister gewiss mit noch grösserer Begeisterung, als zu den ausländischen, zu einem nationalen Stoffe gegriffen. Welche ungeheure, zugleich seine und die gesamte Schweizerkunst krönende Leistung hätte da zustande kommen können! Und das wohl das letztemal bei solcher Gelegenheit! — Wenn man sich dazu nicht entschliessen konnte, dann wäre es geradezu *Pflicht* gewesen, der Landesschau in Bern eine grosse zusammenfassende *Kollektiv-Ausstellung der Meisterwerke Hodlers* einzufügen — umsomehr als der Kern zu einer solchen in dem grossartigen Hodlerbesitz des Berner Museums mühelos gegeben war. Nur Interesselosigkeit dem künstlerischen Führer des Landes gegenüber, oder aber Neid und Missgunst, oder schliesslich Feigheit vor den „hohen" Hodlerhetzern in den eidgen. Räten konnte zur Verkennung dieser so elementaren Pflicht führen, die umsomehr eine solche zu nennen ist, als damit allein den neuerlichen Kämpfen um Hodler eine wirklich sachliche Basis hätte gegeben und ein Ziel gesteckt werden können. Aber das wollte man offenbar nicht!

türmchen, war der Wirkung der Hodlerschen Kartons nicht so ungünstig, wie das nach dem ganzen Charakter des Gebäudes zu vermuten wäre — ermöglichte sie doch, gewiss höchst unabsichtlich, eine Art parallelistische Aufstellung der vielen Gestalten Hodlers. Diese Ordnung sich zunutze machend, hatte Hodler nämlich lauter riesige, wohl doppelt lebensgrosse Gestalten entworfen, die die nationale Arbeit und Geschichte charakterisierten und auf grosse Fernsicht, eben auf eine Gesamtwirkung aller, angelegt waren. Und zwar stellten die beiden, die links und rechts den Haupteingang flankierten, die Arbeit in der Stadt [einen abgezehrten, durch den grossen, weissen Schurz und den aufgesetzten, grünen Lichtschirm monumentalisierten typischen Genfer Uhrmacher] und die Arbeit auf dem Lande [einen typisch westschweizerisch hageren, langen Winzer mit scharf geschnittenem Gesicht] dar. Weiter waren noch ein paar wenige Vertreter der Arbeit da [ein Küher, ein Bauer]. Den ganzen übrigen Teil — weitaus die Mehrzahl der Kartons — machten die vielen wundervollen, bei der Monotonie des Formats [das stets nur eine aufrechte Gestalt hineinzubringen erlaubte] erstaunlich mannigfaltig erfundenen Schweizer Landsknechte aus, die inzwischen längst zu internationalem Ruhm gelangt sind. Diese sind die direkten Erben des „Guerrier furieux“ von 1884 und die grossen unmittelbaren Vorfahren der „Marignano“-Krieger, der „Näfelser“ und des „Tell“. Mit diesen letzteren allen bilden die Genfer Krieger ein wahres Schweizervolk der heroischen Vergangenheit, wie es nie ein Maler so gross und stark,

so heroisch und doch so aller Phrase bar geschaut und geschaffen hat, ja wie kein Maler einer anderen Nation sein eigenes Volk der Heroik jemals zu konzipieren vermochte, etwa die Maler der grossartigen altchinesischen Kriegerbilder ausgenommen.

Der äussere Erfolg, den die Genfer Landsknechte ihrem Schöpfer während ihres Wachehaltens am Kunstpalais den Sommer 1896 über erstritten, war ein spezifisch nationaler und war um so bedeutsamer, als Hodlers übrige Werke, die im Innern desselben Gebäudes, im schweizerischen Kunstsalon, ausgestellt waren [„Die Nacht“, „Die Enttäuschten“, „Der Auserwählte“, „Die Eurhythmie“], auch jetzt noch nicht vermochten, bei der grossen Masse durchzudringen, sondern vielmehr — während sie bei einem grossen Teil der Kritik und unter den Kunstverständigen schon als klassische Werke galten — Kopfschütteln, ja Abscheu und Entrüstung erregten. Hodlers Name aber und [ob nun im Widerstreit damit oder nicht] Keime seiner neuen grossen Kunst der Naturanschauung wurden bei Gelegenheit des monatelangen unablässigen Ab und Zu der Besucherströme der Ausstellung, die aus allen Kantonen kamen, bis in den entlegensten Gau seiner Heimat getragen. Zum erstenmal war für Hodlers späteren nationalen Ruhm ein gemeineidgenössischer Boden bereitet*.

* Wie vollständig das geschah, erhellt daraus, dass selbst die italienisch erscheinende Presse des Kantons Tessin Hodler ausführliche Artikel widmete. So brachte die „Gazètta Ticinese“ [11. Juni] eine besonders tiefschürfende, sehr selbständige Analyse der Hodlerschen Werke, besonders der „Enttäuschten“. — Übrigens hat auch das Ausland Hodlers Genfer Leistung mit Sympathie aufgenommen, so besonders ein Teil

Noch war es aber Hodler bestimmt, ein wahres Fegefeuer zu bestehen, ehe er zu eigentlichen, gesicherten nationalen Ehren kam. Im selben Jahr 1896 war ein Preisausschreiben erlassen worden, das die Ausschmückung der grossen Waffenhalle des neuen eidgenössischen Landesmuseums in Zürich zum Gegenstand eines allgemeinen Wettbewerbs aller Künstler der Schweiz machte. Von diesem Preisausschreiben an muss eine neue Epoche im öffentlichen Kunstleben der Schweiz datiert werden — nicht wegen der zweifellos grosszügigen Absichten, denen es entsprang, noch auch wegen der erfreulichen Belebung der Produktion der jüngeren Generation, die es bewirkte, sondern wegen der gänzlich unvorhergesehenen Folgen, die sich an Hodlers Beteiligung an der Konkurrenz knüpfen, und die kurz zusammengefasst sind: 1. eine unheilvolle Politisierung des gesamten Kunstlebens der Schweiz, 2. eine nachhaltige Durchdringung des schweizerischen öffentlichen Volkslebens mit neuen künstlerischen Gedanken.

Der Sachverhalt ist der folgende*. Für die Konkurrenz

der Pariser Presse. Der „Figaro" erklärte Hodlers Landsknechte kurzerhand für den wahren Stolz des ganzen Kunstpalastes!

Das alles verhinderte allerdings nicht, dass diese Landsknechte nach Schluss der Genfer Landesausstellung, als man deren Bestände verauktionierte, zu wahren Schleuderpreisen weggegeben werden mussten. Pro Leinwand wurden nicht mehr als 70 bis 100 Franken bezahlt! [Für die seines Kollegen Ihly allerdings durchschnittlich kaum die Hälfte.] Auf der Hodlerausstellung 1911 in Frankfurt a. M. galt eine einzelne dieser Leinwände bereits 12000 Mk., heute wird eine solche von einer Münchener Kunsthandlung sogar auf 15000 Mk. gewertet!

* Ich befleissige mich im Folgenden um so mehr lediglich chronistischer Kürze, als die Hoffnung besteht, dass es mir in nicht allzu ferner Zeit vergönnt sein wird, das gesamte Material Hodlers zu diesem Kunstskandal [Zeitungsausschnitte, Briefe, Telegramme etc.], das mir der Meister zur Verfügung gestellt hat, als Sonderpublikation

waren zwei Themen gestellt: 1. der Empfang der Zürcher in Bern bei Gelegenheit ihres Zuzuges für die Schlacht bei Murten; 2. der Rückzug der Schweizer in der Schlacht bei Marignano*. Es beteiligten sich an ihr 20 Künstler mit 28 Projekten. Aus ihr gingen siegreich hervor: Ferdinand Hodler mit dem ersten Preis von 3000 Fr. für eine Arbeit zum 2. Thema, und M. Morax mit dem zweiten von 1000 Fr. für eine Arbeit zum 1. Thema**. Diese Entscheidung der Jury, die aus den damals angesehensten Persönlichkeiten des nationalen Kunstlebens der verschiedensten Teile der Schweiz bestand***, fiel im Januar 1897. Sofort wandte sich die Landesmuseumskommission****, eine reine Verwaltungsbehörde, unisono gegen diesen Beschluss, unter der Führung des Landesmuseumsdirektors H. Angst, der alle Hebel springen liess, den Beschluss rückgängig zu machen und nicht davor zurückscheute, mit allen gröbsten politischen und publizistischen Mitteln einen öffentlichen Skandal zu erregen und eine allgemeine Volksbewegung

zu veröffentlichen, als auch einen Beitrag zu dem heute so beliebten Thema „Kunst und Volk".

* Über die formalen [architektonischen] Bedingungen der Aufgabe siehe IV. Kapitel.

** Damit betrat dieser letztere, der heutige feine Malerpoet der Reformbühne von Mezières, die er mit seinem Bruder, dem Dichter R. Morax, später begründete, als ganz junger Mann zum erstenmal, und das, wie man sieht, mit bedeutendem Nachdruck, das Forum der schweizerischen Kunst.

*** Ihre Namen verdienen überliefert zu werden. Es waren: Maler Anker [Ins]; Prof. Bluntschli, Stadtarchitekt Gull [Erbauer des Landesmuseums] und Maler Koller [alle drei Zürich]; Maler Robert [Biel]; Maler Rossi [Mailand]; Maler Wuillermet [Lausanne]. Ersatzmann: Prof. Stadler [Zürich].

**** Darunter der Stadtpräsident von Zürich, Pestalozzi, der Oberst Th. de Saussure, der Ständerat G. Muheim und der Kunsthistoriker ältester Schule Prof. J. J. Rahn, für den die Kunstgeschichte mit dem 16. Jahrhundert aufhörte!

gegen Hodlers Entwürfe zu inaugurieren, um damit einen Druck auf die obersten Behörden auszuüben. In kürzester Frist hatte er — durch Mittel wie Riesenplakate und ganzseitige Rieseninserate demagogisch [gegen die Hodlerschen „Blutscheusale"] aufreizenden Inhalts — die Stimmung der Massen in trefflicher Regie. Aber auch die Zünfte, die Hochschullehrer und überhaupt jede Art von Schulmeistern, allen voran aber den Zürcher Gemeinderat machte dieser Colleoni der Verhetzung mit bewundernswertester Tatkraft gegen Hodler mobil. Und schliesslich erklärte er öffentlich, mit allen Mitteln der Gewalt werde er persönlich die Ausführung zu verhindern suchen! Und er hielt auch Wort, indem er die bereits fertigen Malgerüste abbrechen und vor die Tür des Landesmuseums werfen liess, die er Hodler buchstäblich verbarrikadierte, als dieser eines Morgens zum Beginn der Arbeit schreiten wollte. „Solange es hier nach mir geht" — so schrie Herr Angst aus einem Fenster Hodler entgegen — „werdet Ihr nie einen Fuss in dieses Haus setzen!" . . . Die Stimmung in Zürich war überhaupt so hodlerfeindlich gespannt, dass Hodler — wahrlich kein feiger Mann — sich dort nach eigener Aussage buchstäblich des Lebens nicht sicher fühlte.

Inzwischen waren die Entwürfe Hodlers in Zürich [Januar 1897] öffentlich ausgestellt worden*. Eine wahre Völkerwanderung zu ihnen entfaltete sich — 8000 Personen besichtigten sie in einer Woche — und die Presse nicht

* Über den grundsätzlichen Charakter dieser ersten Entwürfe, sowie über ihr Verhältnis zu den späteren, siehe IV. Kapitel.

allein Zürichs, sondern der ganzen Schweiz ereiferte sich für und gegen in einer bisher in Sachen der Kunst nie erlebten Weise, um von da an bis zur schliesslichen Vollendung des Werkes im Jahr 1900 überhaupt niemehr eigentlich zur Ruhe zu kommen. Das Erfreuliche an dieser Pressefehde aber ist, dass in steigendem Masse Freunde Hodlers sich zur Sprache meldeten — alte und eine wachsende Schar neuer, die eben die unwürdige Vergewaltigung, der Hodler hier zu unterliegen drohte, auf den Plan rief, darunter eine Gruppe junger Maler, auf denen selbst noch der Druck des Unverständnisses ihrer Mitbürger lastete und die jetzt wie auf ein Signal hin dagegen rebellierten, indem sie öffentlich demonstrierten oder vielfach sogar selbst zur Feder griffen, um den grossen, neidlos von ihnen als Führer anerkannten Angegriffenen mit ihrem Namen und ihrem Leib zu decken.

Aber auch offizielle Freunde hatten sich inzwischen geregt. Als die Agitation des Herrn Angst den Höhepunkt erreicht hatte und die Jury unter dem Druck der Öffentlichkeit [besonders des Protestes des Zürcher Gemeinderates] eben im Begriffe war, Hodler notgedrungen aufzugeben, da legte sich die eidgenössische Kunstkommission, die oberste künstlerische Behörde der Schweiz, ins Mittel, die in der Mehrzahl [wie die Jury] aus Berufskollegen Hodlers zusammengesetzt war. Sie hatte bereits den Preisspruch der Jury sofort nach dem Beschluss gutgeheissen. Nun gelangte sie in dem gefährlichsten Moment, wo zwischen Sein oder Nichtsein von Hodlers Werk entschie-

den werden sollte, am 28. Januar 1897 in einem Schreiben an den Bundesrat, die höchste politische Behörde und — als Besteller des gemeineidgenössischen Landesmuseums — den eigentlichen Auftraggeber in der Konkurrenz um die Zürcher Fresken. Was die Kunstkommission dem Bundesrat vorschlug, war ein Kompromiss, nämlich der Vorschlag, sie, die Kommission, möchte mit Hodler in Verhandlungen eintreten, zwecks Erlangung neuer Entwürfe von ihm. Aber dieser Vorschlag rettete dem ganzen Plan wohl das Leben. Der Bundesrat erteilte am 5. Februar der Kunstkommission die Ermächtigung zu diesem Schritt, Hodler erklärte sich bereit, und so war das Wichtigste erreicht: Zeit gewonnen. Damit war der erste Akt dieses Volksdramas zunächst abgeschlossen, obschon natürlich die eigentliche Dauerarbeit von Feind und Freund jetzt erst — in der folgenden langen Pause, die nur eine Pause zwischen den offiziellen Aktionen war — sich entfalten konnte, was immerhin der langsam wirkenden, künstlerischen und tatsächlichen Aufklärung der Öffentlichkeit mehr zugute kommen musste, als der auf Sensation und Überrumpelung angewiesenen Verhetzung.

Der zweite Akt beginnt mit der Einreichung der zweiten Entwürfe Hodlers und füllt fast das ganze letzte Vierteljahr des Jahres 1898 aus. Diese Entwürfe fanden sofort einen ausserordentlichen Wiederhall auch bei vielen früheren Gegnern Hodlers*. Die eidgenössische Kunst-

* Das lag wohl nicht so sehr daran, dass diese Entwürfe tatsächlich im Ganzen einen Fortschritt gegen früher darstellten, sondern mehr daran, dass die Erkenntnis

kommission beantragte beim Bundesrat am 8. Oktober einstimmig die Übertragung der Ausführung nach den neuen Entwürfen an Hodler, auf Grund eines — wenn ich nicht irre — ebenfalls einstimmigen Gutachtens der Jury. Die Berufsinstanzen hatten also noch einmal auf das klarste für die Qualität der Sache Bürgschaft geleistet. Man sollte meinen, dass daraufhin der Streit hätte erledigt sein müssen. Doch war es Hodlers Gegnern längst nicht mehr um die zur Rede stehende Sache zu tun, sondern um die Politik. Auf eine politische Kraftprobe kam es an — ich will nicht sagen zwischen konservativer und moderner Kunstauffassung [denn Hodler hat, wenn irgendwer, gerade die grössten Traditionen alter Malerei für sich, und übrigens sassen Vertreter aller Richtungen in der Jury sowohl, als in der Kunstkommission], sondern zwischen Kunst und Unkunst, zwischen der Überzeugung, dass der Kunst im öffentlichen Leben eine würdige autonome Rolle zukomme, und derjenigen, dass sie ein untergeordnetes Handwerk sei, dem auch der grösste künstlerische Unverstand gebieten dürfe, wo es sich um Nützlichkeitsfragen oder um Fragen grober historischer Stofflichkeiten auch der banalsten Art handelt, ob beispielsweise ein Lederriemen oder ein Schwertknauf genau nach einem zufällig im Museum aufbewahrten Muster gemalt sei oder nicht.

Dass es sich um solche im Namen der Wissenschaft

von Hodlers Kunst und ihrer Grösse inzwischen Zeit gehabt hatte, sich zu verbreiten. — Welcher Art die Einwendungen sind, die man vom höchsten stilkritischen Gesichtspunkt doch gegen den zweiten zugunsten des ersten Entwurfes machen kann, das muss im IV. Kapitel nachgewiesen werden.

und der heiligsten Nationalgüter riesenhaft aufgebauschten Banalitäten drehte, die dem Schweizervolk von den Schulmeistern, die es ja wissen müssen, um so leichter aufgeschwatzt werden konnten, als es von jeher in Dingen seiner Geschichte eine wahrhaft lächerliche Überempfindlichkeit besass, das beweist schlagend ein Gutachten, das der bereits genannte Professor der Kunstgeschichte J. J. Rahn in einer Sitzung der Landesmuseumskommission verlas, die am 21. Oktober zum Protest gegen die neuen Beschlüsse der Jury und der Kunstkommission abgehalten wurde — mit dem Erfolg übrigens, dass auf dieses Gutachten hin [in demonstrativem Trotz gegen die hauptsächlich künstlerisch motivierten Plazete der Fachkommissionen] auch jetzt nicht eine einzige Stimme der Versammlung für Hodler, alle einmütig gegen ihn abgegeben wurden. Dieses Gutachten nämlich, das mir vorgelegen hat, strotzt von rein historisch-kostümlichen Motiven und offenbart einen wahrhaft hoffnungslosen Abgrund künstlerischen Unverständnisses. Mit dieser neuerlichen Ablehnung war das Signal zum neuen, offenen Kampf gegeben, den wieder Direktor Angst in Regie nahm und um so erbitterter durchführte, als er neue, inzwischen zum Verständnis Hodlers herangewachsene Heerscharen sich gegenüber sah. Das ist noch das relativ Sympathische an dieser Condottiere-Gestalt, dass sie auch dem wachsenden Feind gegenüber ihr einmal gezeigtes Gesicht mit Konsequenz weiterverfocht*.

* Hodler sagte mir einmal: „Der Angst verstund zwar einen Dreck von Kunst, aber er hatte doch Charakter. Das war wenigstens ein ehrlicher Feind — nicht wie jene dummen Schulmeister, die sich hinter einer bornierten Moral verstecken!"

Der Streit in Zürich tobte in massloser Weise hin und her und entflammte in kürzester Zeit wieder die gesamte nationale Presse aller drei Sprachen. Am 15. November taten sich alle Hodlerfreunde unter den schweizerischen Künstlern zum öffentlichen Protest gegen das widerliche Treiben der Landesmuseumskommission zusammen. Gleichzeitig griff endlich der Bundesrat selbst ein: er delegierte drei seiner Mitglieder [Müller, Zemp und Brenner] nach Zürich, um die neuen Entwürfe zu besichtigen und über das Gebaren der Landesmuseumsherren zu Gericht zu sitzen. Während der Bundesrat dann, nach der Rückkehr der drei Delegierten nach Bern, den Fall gründlich bearbeitete, gingen von allen Seiten Sympathiekundgebungen für Hodler ein, nicht nur aus allen Teilen der Schweiz, sondern auch von den Schweizern im Ausland. So veranstalteten die Schweizer Künstler in Paris am 28. November eine imposante Kundgebung zugunsten Hodlers. Am 12. Dezember 1898 fiel der Entscheid des Bundesrates: er beauftragte Hodler definitiv mit der Ausführung seiner Fresken-Entwürfe und besiegelte damit Hodlers Sieg, gleichzeitig aber auch den moralischen Bankrott der Landesmuseumskommission in der Öffentlichkeit.

Doch war mit dem offiziellen Schluss dieses zweiten Aktes des Schauspiels der Kampf der Gemüter natürlich nicht beendigt. Hodler hatte zwar in allen Instanzen, auch bei der weitesten aufgeklärten Öffentlichkeit glänzend gesiegt. Aber der Hass und die Wut der Unterlegenen war auf der Lauer und benutzte jede nur denkbare Gelegenheit, Hodler

praktisch oder in der Presse Schwierigkeiten zu machen. Vor allem war da immer noch der Direktor des Gebäudes, das Hodler auszuschmücken hatte, der unselige Angst, der es nicht verschmähte, eingedenk seiner früheren Drohung, Hodler während der Ausführung der Fresken im Lauf des Jahres 1899 an allen Ecken und Enden zu stören und zu hemmen durch hundert niedrige Kujonagen, wie sophistische Auslegungen der Hausbestimmungen, verletzende Eingriffe in Hodlers Anordnungen seinen Arbeitern gegenüber und durch offene Bezeugung seiner Verachtung. So versuchte dieser Herostrat sich zu verewigen, der unter allen Gegnern Hodlers derjenige ist, der praktisch-politisch in Hodlers Leben die grösste Rolle spielte, und der verdiente, dass ihm Hodlers heutige Feinde in der Schweiz — besonders die mächtigen Herren Ständeräte, die Hodlers und der von ihm heraufbeschworenen blühenden jungen Schweizerkunst gern mit ähnlichen Mitteln in die Speichen griffen — als ihrem Prototyp ein Denkmal errichteten.

Die definitive Beschlussfassung des Bundesrates über alles Drum und Dran des Auftrags an Hodler erfolgte übrigens erst am 12. Juni 1899, so dass anzunehmen ist, dass Hodler erst nach diesem Termin an die Ausführung ging*. Diese Beratung lag denn auch dem Schlussvertrag vom 25. September zugrunde. Darin heisst es, Hodler müsse in der Ausführung gemäss den Bemerkungen handeln, die

* Um diese Zeit erhob die Hodleropposition von neuem das Haupt, diesmal geführt von der „Kämbelzunft", die das Kamel im Wappen führt, nach dem sie benannt ist. Dieser „zünftige" Aufstand hat es allerdings zu keinem dritten Akt des Dramas gebracht, kaum zu einem kleinen Bocksspiel, würdig ihres Wappentiers.

im Urteil der Jury vom 18. Mai 1899 formuliert worden seien; hingegen wird ihm sonst freie Hand gelassen. Diese Bemerkungen, die mir nicht bekannt geworden sind, mögen gewisse, mit Hodler vereinbarte Abänderungen betreffen*. — Am 4. Januar 1900 endlich konnte die „Neue Zürcher Zeitung" berichten, dass Hodler die Fresken eben vollendet habe.

So verlief dieses grösste „Kunst- und Volk"-Drama, das seit jener Zeit die Welt gesehen, da Michelangelos David vom Florentiner Pöbel gesteinigt wurde. Doch ist es auch heute noch nicht zu Ende. Nicht allein weil seine Nachwirkungen, die unselige Politisierung und politische Verhetzung des schweizerischen Kunstlebens, bis jetzt nie eigentlich ausgesetzt haben, ja gerade heute wieder ganz besonders heftige Erscheinungen zeitigen. Sondern in ganz speziellem Sinn steht der Schluss noch aus: Hodlers Bemalung der andern Wand im gleichen Waffensaal des Landesmuseums, die seinem grossen Heldenlied von „Marignano" gegenüberliegt. Sie ist ihm vor wenigen Jahren aufgetragen worden. Wir können sicher sein, dass sie zu einem dritten Akt des ganzen Schauspiels Veranlassung geben wird. Diesem mag dann das notwendige Nachspiel folgen: die Veröffentlichung der Dokumente dieses

* Weiter wurde im Vertrag festgelegt, dass Hodler sofort zu Beginn der Arbeit, sodann in der Mitte und am Schluss derselben je 4000 Fr. auszuzahlen seien, 1000 Fr. aber erst ein Jahr nach Vollendung, wenn die technische Qualitat, die Dauerhaftigkeit, bewiesen sei, so dass Hodler für die drei Fresken zusammen 13000 Fr. erhielt — wenn man bedenkt, welche ungeheure Arbeit und Mühe, welch ein Zeitverlust, welche Kämpfe und schliesslich auch Kosten damit bezahlt wurden, gewiss ein bescheidenes Entgelt!

Kampfes von Hodlers Kunst mit seiner Nation, die mir Hodler persönlich in Aussicht gestellt hat.

Dass Hodler hier einen wahren Kampf um seine Nation bestanden hat, das konnte aus dem notgedrungen überknappen und trockenen Bericht kaum, oder nur sehr schlecht, hervorgehen, der mir hier allein verstattet war. Die grosse heroische Stimmung, die die ganze Zeit des Kampfes über diejenigen beseelte, die ihn für Hodlers Sache und damit für die Sache der Kunst überhaupt mitgefochten haben, wäre nur durch die lebendige Wirkung der einzelnen Dokumente und Begebenheitsberichte, durch eine genaue äussere und innere Geschichtsschreibung, auf spätere Leser zu übertragen, die nicht Zeugen des grossen Ringens waren. So muss es hier genügen, diese Stimmung, die mir — ausser natürlich von Hodler selbst — von unzähligen Zeugen bestätigt, von mir selbst leider nur in ihren Nachwirkungen seit etwa einem Jahrzehnt bewusst erlebt worden ist, festzustellen und als solche zu kennzeichnen.

Soviel ist gewiss: das Schicksal der Kunst innerhalb einer Nation ist in dem Kampf entschieden worden — Gott Lob und Dank zum Guten entschieden! Dass Hodler in seiner Heimat allen widerwärtigsten Gewalten darin standgehalten und den Kampf mit beispielloser Zähigkeit, Tatkraft und andererseits auch Opferwilligkeit durchgeführt hat, das ist sein unsterbliches *historisches* Verdienst um die Schweiz neben seinem ganz unvergleichlichen künstlerischen. Er hätte ja auch das Land verlassen und sich

in mildere Himmelsstriche der Kunstausübung flüchten können — wie Stauffer, wie Böcklin. Einen Mäzen hätte er gewiss sofort gefunden. Er hielt aber aus, seiner Mission wohlbewusst: *einer schweizerischen Nationalkunst zum Leben zu verhelfen* und gerade vermöge seiner nationalen antäischen Urkraft der Kunst überhaupt ein Retter der grossen Form zu sein. *Adolf Frey*, den wir schon früher als einen der ersten Paladine Hodlers haben kennen lernen, hat auch dies mitten im Kampfgetöse in bewundernswerter Ruhe erkannt. Mit seinen Worten möge dieser Kampfbericht beschlossen sein. Er schrieb am 25. April 1898 in der „Neuen Zürcher Zeitung“: *„In Hodler lebt eine künstlerische Willenskraft, die ihn zu einem der grössten Denker der Form macht, welche unsere, das Schwächliche und Süssliche bevorzugende Zeit merkwürdigerweise hervorgebracht hat!“* Und: *„Man kann nicht sagen, dass die schweizerische Kunst unproduktiv sei, die einen Poeten der Farbe wie Böcklin und einen Philosophen der Form wie Hodler hervorzubringen imstande war. Das ist urwüchsige, echte Kraft.“*

Obschon Hodler durch die Arbeiten und die Ereignisse, die der „Marignano“-Skandal mit sich brachte, in fast übermenschlichem Masse in Anspruch genommen, fortlaufend gestört und ständig in Atem gehalten wurde, fällt doch in diese drei Jahre auch eine reiche andere Tätigkeit. Ich nenne — ausser der überaus regen Beteiligung Hodlers an den internationalen Ausstellungen des

Auslandes, die im nächsten Abschnitt aufgeführt werden sollen — kurz nur die Hauptdaten.

Hodler war im Herbst 1896 zur Vollendung des ersten „Marignano“-Kartons nach Bern übergesiedelt, wo er allein die geeigneten Modelle dazu fand und im grossen Atelier der Kunstschule des Kunstmuseums arbeiten konnte. Hier hat er gleichzeitig mit der Arbeit an „Marignano“ [oder kurz nach Einreichung derselben] Skizzen für die Ausschmückung des Berner Grossratssaales ausgearbeitet und bei einem Wettbewerb eingereicht, darunter, wie J. V. Widmann berichtet, eine „Darstellung bernischer Schützen in ‚elben‘ Bauernkutten bei Neuenegg 1798“, die durch ihren kräftigen, ehrlichen Realismus sehr frisch gewirkt und von den geleckten Schönmalereien einiger anderer Bewerber vorteilhaft abgestochen haben soll. Die Entwürfe sind spurlos an den Preisrichtern vorbeigegangen und heute wohl verschollen; jedenfalls konnte ich ihren Aufenthalt nicht ermitteln. —

Während des Jahres 1897 arbeitete Hodler mit Anspannung aller Kräfte an den neuen „Marignano“-Entwürfen, deren ausser den eingereichten noch etwa vier, alle in Originalgrösse entstanden*.

Im Jahr 1898, und zwar zum Teil während des furchtbarsten Tumultes des zweiten Kampfaktes, schuf Hodler eine grosse Zahl von kleineren Entwürfen für einen anderen Wettbewerb des Landesmuseums, der im Frühjahr

* Von diesen Nebenentwürfen ist der schönste und bedeutendste gegenwärtig im Berner Kunstmuseum deponiert.

1899 fällig war und die Ausschmückung 1. der Halle des grossen Durchgangsturmes, 2. der sieben äusseren Felder unter den grossen Fenstern des Hofes zum Zwecke hatte. Dazu zeichnete und malte Hodler Entwürfe zum „Tod Hans Waldmanns“, zum „Tell“,* zur „Schlacht bei Näfels“, zu „Arnold Melchtal“ u. s. w. Die beiden bleibenden grossen Gewinne dieser rastlosen Arbeit war die parallelistisch meisterliche „Schlacht bei Näfels“**, die wie eine geniale Klärung und Weiterführung Holbein'scher Freskenkunst anmutet und der grandiose „Tell“***, die Verkörperung von Hodlers eigener bernischer Urkraft und derjenigen eines ganzen Volkes, dazu von vollkommen neuem, ahnenlosem Stil, der über alles in dieser Periode produzierte, auch über „Marignano“ selbst, weit hinaus geht. Eingereicht hat er mit Sicherheit diese beiden letzteren Werke und dafür eine „Ehrenerwähnung“ erhalten.

Im Jahre 1899 endlich scheint der grosse historisch-nationale Stoffwille Hodlers ausgetobt zu haben. Aufs neue steigen ihm zeitlose Stoffe, mythische Visionen aus dem Urgrund des Allgemein-Menschlichen auf, wie zu Beginn der neunziger Jahre. Das Wunderwerk „Der Tag“ † wird angefangen, noch bevor die Ausführung des „Marignano“-Freskos begonnen hat und mit den Sorgen um dieses im Gemüt. Das geschah gelegentlich eines Sommer-

* Unsere Zeichnungen Nummern 18 und 19.

** Im Basler Kunstmuseum.

*** In seiner letzten Ausführung bei Dr. Kottmann, Solothurn.

† Im Berner Kunstmuseum.

aufenthaltes Hodlers in Goldiwil oberhalb Thun, auf sonnengesegneter Berghöhe, im Herzen seiner engeren Heimat. Wie eine Heimkehr zu seinen innersten Schöpfungsquellen mutet dieses Werk an und wie eine selige, noch traumtrunkene Befreiung von einem langjährigen, bis zu jener Elendszeit seiner Jugendjahre, die er in dieser Gegend verbrachte, zurückreichenden Alp. Ja, Hodler war endlich „durch" — als Mensch, als Künstler, als Träger einer nationalen Mission für Welt und Nachwelt gerettet. Und wenn er im Jahre 1900 gestorben wäre, würde er heute — selbst in der Schweiz — längst neidlos zu den grössten Erscheinungen der Kunstgeschichte gezählt werden. Da er nun aber leben blieb, so konnte er mit diesem neuen, freudigeren Weltgefühl des „Tages" für die Kunst neue, nie gesehene Länder der Seele entdecken gehen. Ja, für Hodler, den Schöpfer und Bildner des neuen kosmischen Weltgefühls brach mit dem „Tag" der Tag erst an! . . .

Aber auch in anderem als schöpferischem Sinne war Hodler in den drei „Marignano"-Jahren tätig. Die einzige Lehrtätigkeit, die er jemals im Leben ausübte, fällt in diese Zeit, damit auch die einzige, an Umfang zwar kaum nennenswerte, ihrer Bedeutug nach aber unersetzliche, schriftstellerische. Anfang November 1896, also noch vor der Entscheidung in der ersten Zürcher Preiskonkurrenz, berief ihn der Staatsrat von Fribourg [bei Bern] als Professor der Öl- und Aquarellmalerei an die vom „Musée industriel" organisierten beruflichen Ausbildungskurse. Hodler fuhr von Bern aus [später vielfach

auch von Genf aus, wohin er allerdings wohl erst Anfang 1900 wieder für dauernd zurückkehrte] wöchentlich einmal hin, um sich einen ganzen Tag über der Lehrtätigkeit zu widmen, die eine vorwiegend praktische, gelegentlich aber auch eine theoretische war. Aus einem solchen gelegentlichen theoretischen Vortrag, den er im Februar des Jahres 1897 hielt und zu dem er schriftliche Aufzeichnungen machte, ist denn auch der inzwischen berühmt gewordene Aufsatz „Über die Kunst" erwachsen*. Hodler erklärt die paar Jahre Fribourger Lehrtätigkeit** heute noch für die schönste Zeit einer öffentlichen Tätigkeit, die er jemals gehabt hat. Zuerst waren bei der geplanten Berufung schwere Bedenken wegen Hodlers Protestantismus bei den obersten Herren des schweizerischen Miniatur-Rom zu überwinden gewesen. Als Hodler einmal da war, überschüttete man ihn mit der ausgesuchtesten Liebenswürdigkeit, wie er sie sonst nie [oder höchstens viel später, zur Zeit seines Welterfolges] erlebt hat, besonders von Seiten der Damen der ganzen hohen Aristokratie. In Fribourg war es auch, dass Hodler die erste telegraphische Nach-

* Zuerst fragmentarisch erschienen im katholischen Fribourger Blatt „La Liberté" [1897], das übrigens stets treu zu Hodler hielt. Später, ebenfalls als Bruchstück, neu herausgegeben und übersetzt von *Ewald Bender* in der „Neuen Revue" [1909, 1. H.] und, vom selben Herausgeber neu besorgt und vervollständigt, im „März" [1913, 1. u. 2. H.]. Diese Ausgabe ist endgültig und wurde hier für alle Zitate daraus benutzt, indessen gelegentlich mit Änderungen, die Hodler mündlich oder schriftlich ausdrücklich angebracht zu sehen wünschte.

** Noch im Sommer 1900 wird er gelegentlich einer Kunstausstellung in Fribourg als „Fribourger Professor" erwähnt, was allerdings mit der von Hodler persönlich, aber unbestimmt gemachten Angabe von „etwa zwei Jahren" Fribourger Zeit in Widerspruch steht.

richt von seinem ersten „Marignano“-Sieg erhielt, die er immer und immer wieder las, weil er sie nicht glauben konnte. Hier wurde er und sein Sieg — wie auch spätere — denn auch bei Blumen und Wein gefeiert.

Die persönliche Anerkennung, die Hodler in Fribourg fand, war die erste und wärmste in der breiteren Öffentlichkeit, sollte aber bald weiter greifen und eine allgemeinere werden. So wurde er z. B. im Oktober 1897 auf der Tagung der schweizerischen Kunstgesellschaft, die zu Ehren des 70. Geburtstags Böcklins nach Basel gelegt worden war [Böcklin war übrigens nicht dabei, sondern in Florenz] ganz spontan durch Toaste und Reden gefeiert, als Sieger von „Marignano“ und als Preisgekrönter von München.

Vom Jahre 1898 ab erscheint dann Hodlers Name beständig in allen denkbaren Jurys und Kommissionen bis heute und bis in die höchste Kunstbehörde des Landes hinauf.

Noch ein Erfolg Hodlers, der mit dieser ganzen Kampfperiode im Zusammenhang steht, muss zum Schluss derselben erwähnt werden, und zwar ist es der grösste praktische und moralische Erfolg ausser dem des „Marignano“-Freskos selbst. Die Berner-Regierung kaufte für das Kunstmuseum seiner Vaterstadt Bern, zugleich Hauptstadt des Kantons und des Landes, vier Hauptwerke Hodlers aus den neunziger Jahren auf einen Schlag an: „Die Nacht“, „Die Enttäuschten“, „Die Eurhythmie“ und „Der Tag“, dieselben, die 1900 in Paris waren. Lange schwebten die

Verhandlungen, und obschon Hodler während dieser Zeit ein finanziell ausserordentlich viel vorteilhafteres Angebot [wie es scheint, aus England] erhielt, wartete er ruhig die Berner Entscheidung ab, da es ihm Alles bedeutete, dass Hauptwerke von ihm zum dauernden öffentlichen Besitz gerade seiner Vaterstadt wurden. Dieser vielleicht bedeutendste Ankauf Hodler'scher Werke, der je bisher zustande kam, kam zum Abschluss im Juli 1901 und trug Hodler eine Summe von 30000 Franken ein — damals ein märchenhaftes Geld [da bis dahin in der Schweiz tatsächlich noch niemals soviel aus öffentlichen Geldern auf einen Kopf und auf einmal für Kunst bezahlt worden war], während man heute nicht ein einzelnes der vier damit bezahlten Werke oder irgendein entsprechend wichtiges kaufen könnte*.

* In einem Land, in dem in weiten Kreisen der Begriff Demokratie synonym für den der Gerechtigkeit gebraucht wird und in dem man noch bis heute nicht gelernt zu haben scheint, dass Gerechtigkeit nicht Gleichheit des Vorteils aller, sondern Gleichheit [Äquivalenz] des Lohnes mit der *Leistung* heisst, wird es niemanden wundernehmen, dass auch gegen diesen Beschluss eine wirkliche „Protestbewegung" inauguriert wurde und werden konnte. Und zwar waren die Interessierten ein ganzer „Teil der schweizerischen Künstlerschaft", die, weil sie sich auch Maler nennen und in einer Demokratie leben, glauben fordern zu dürfen, dass eher soviel Geld gleichmässig unter sie aufgeteilt werden müsste, als dass damit ein Einzelner — und wäre es ein Genie — „bevorzugt" würde, womit ja die Demokratie schaden litte, die — staatsrechtlich gewiss eine edle Sache — nur zu oft dann vorhalten muss, wenn sie sich mit dem eigenen Vorteil deckt. Diese edlen Vorkämpfer der heute so regen *Verfolger* einer neuen, durch Hodlers Wirken ermöglichten Kunstblüte in der Schweiz, die gewiss zum Teil heute noch dieselben sind, haben die Dokumente ihres Neides — ausser an anderen Orten — niedergelegt im „Luzerner Tagblatt" [1. August 01, unter dem bezeichnenden Titel „Kunst und Gunst"] und im — „Bund" [„Zur Protestbewegung eines Teils der schweizerischen Künstlerschaft", 27. — 28. August 01], demselben Blatt, wo unter dem Strich J. V. Widmann jeweilen mit dem ganzen Edelmut seiner vornehmen Seele für Hodler kämpfte!

Hodler hatte also auf der ganzen Linie über seine Schweizer Gegner und über die zahlreichen, nichtgegnerischen, aber tatsächlichen Widerstände gesiegt, die ihm auf seinem Weg zum nationalen Ruhm und zur Begründung einer nationalen Kunst notwendig begegnen mussten. Und zwar gelang ihm das ohne jeden Sukkurs vom Ausland etwa von Deutschland her, wie das deutsche Kunstschriftsteller, denen Hodler erst viel später und ganz plötzlich in Erscheinung getreten ist, in begreiflicher Überschätzung ihres subjektiven und national-deutschen Hodler-Erlebnisses wahr haben wollen. Diese Fabel, als ob Deutschland Hodler für uns Schweizer so gut wie entdeckt habe, oder auch nur, dass der deutsche Erfolg Hodler in der Schweiz erst endgültig durchgedrückt hätte, muss — wie ich hoffen darf — nach meiner obigen Darstellung endgültig fallen gelassen werden. Nicht nur kam der wirklich grosse deutsche Erfolg, der allein für eine so nachhaltige Wirkung in Betracht käme, dazu um viele Jahre zu spät, nicht nur traf auf die Kunde des frühsten deutschen Einzelerfolges [München 1897] — der übrigens wesentlich nur ein Erfolg unter Künstlern war [lange nicht bei allen, geschweige beim Publikum] und auch in der Schweiz fast nur unter Künstlern bekannt wurde — erst *nach* den entscheidenden grossen Aufträgen für Genf und Zürich ein, sondern der grosse spätere Erfolg in Deutschland, der so plötzlich da war und mit solchen Riesenschritten Fortschritte machte, hat im Gegenteil Hodler bei den so bedächtigen Schweizern nicht unwesentlich

geschadet.* Ja, die hässlichen Begleiterscheinungen dieses Erfolges, wie die zum Teil recht üblen Haussetreibereien und Börsenjobbereien, die von Seiten deutscher Kunsthändler mit Hodlers Werken getrieben wurden, haben nicht wenige feinempfindende Kunstliebhaber der Schweiz in steigendem Masse verstimmt und leider mit der Zeit auch weitere Kreise, die Hodler nicht persönlich kennen, gegen Hodler selbst misstrauisch gemacht, was den nie ausgestorbenen und nie aussterbenden Gegnern der Hodler'schen Kunst und den Neidern seiner Erfolge natürlich neuen Boden geschaffen hat. Auch sind die neuen schweizerischen Hodlertöter, die auf diesem Boden vermocht haben, soviel Wesens von sich zu machen, auf deutschem [Münchner] Grund gezüchtet worden. Gewiss keine Gründe die dafür sprechen, dass wir uns Hodler durch Deutsche haben entdecken oder retten lassen müssen, noch auch Verdienste, die weder Hodler noch die Schweiz Deutschland besonders zu verdanken haben, was uns natürlich nicht hindert, das Phänomen des grossen Erfolges von Hodlers Kunst in Deutschland, dem wir uns nun kurz noch zuzuwenden haben, vorurteilslos zu beurteilen und als eines der stärksten Bande kultureller Freundschaft anzusehen, die seit Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer die beiden Völker zu verbinden vermochten.

* Wohl mag es auch in der Schweiz noch, wie überall, genug solche Leute gegeben haben, die selbst vor Hodler erst dann Respekt lernten, als sie von den Fabelpreisen hörten, die in Deutschland für seine Werke später bezahlt wurden — nur werden nicht gerade diese Nachzügler die wirkliche öffentliche Meinung gemacht haben, die zu den angeführten Aufträgen, Ankäufen und Ehrenämtern führte!

ANSCHLUSS AN DEN DEUTSCHEN KULTURKREIS

[1897—1899, 1901, 1903, 1904—1914.]

Mit Hodlers erstem „Marignano"-Sieg wird der Schwerpunkt des Geltungsbereiches seiner Kunst zum ersten Mal und gleich für dauernd in die deutsche Schweiz — nach Zürich — verlegt. Die merkwürdigen und geräuschvollen Vorgänge, die diesem Sieg auf dem Fusse folgten, konnten nicht verfehlen, in den Kunstkreisen des deutschen Nachbarlandes, besonders in München, ein gewisses Echo zu erwecken und die Aufmerksamkeit leitender Männer auf die Erscheinung Hodlers zu lenken, die vermochte, ein ganzes Volk in kaum jemals erlebter Weise in Gährung zu versetzen. Zudem fand dieses naturgemäss noch recht inhaltslose und schwankende Interesse sofort einen Träger, einen festen Kern, um den es sich verdichten konnte, in der alteingewurzelten Schweizer Maler-Kolonie in München. Nicht dass diese durch ihre künstlerische Vergangenheit und ihre malerische Eigenart [oder besser Eigenartslosigkeit] besonders geeignet gewesen wäre, Hodlers Kunst zu verstehen [oder gar produktiv zu stützen], die ihren Münchner Farbenbräu-Prinzipien im Gegenteil eigentlich in jedem Pinselstrich zuwiderlief. Bis aber dies erkannt wurde und solange Hodler als Märtyrer im Kampf für die Freiheit der Kunst in der Schweiz überhaupt betrachtet werden konnte, solange stunden diese Münchner Schweizer schon

aus kunstpolitischem Interesse auf Hodlers Seite*. Jedenfalls mögen sie nicht wenig dazu beigetragen haben, dass Hodler auf der internationalen Kunstausstellung des Jahres 1897 in München die Grosse Goldene Medaille zugesprochen bekam.

Die gewisse Vorblüte des Hodler'schen Ruhms in Deutschland, die von diesem Ereignis ausging, hielt aber der herrschenden Kunstanschauung [gerade der „Fortgeschrittensten"] noch nicht stand, war diese doch viel zu intensiv mit der Assimilation der eben erst über Berlin aus Frankreich eingedrungenen impressionistischen Revolution beschäftigt, der die Berliner Sezession ihre Entstehung verdankte. Und Hodler war einer, der längst durch den Impressionismus hindurch und über ihn hinausgekommen war. Die Zeit war für ihn in Deutschland noch nicht reif, und — weit entfernt von einem auch nur oberflächlichen Ruhm oder einer irgend allgemeineren Vorbereitung seines Namens — war diese Vorblüte an einige wenige Persönlichkeiten und an einzelne bestimmte Orte geknüpft.

Und doch waren es Hauptwerke, die da bereits durch halb Europa zogen um für Hodlers Kunst zu werben. So wurde im Jahre 1897, zu gleicher Zeit, da die „Nacht" in München war, in Dresden das Gemälde „Die Enttäuschten" gezeigt, 1898 — als erstes dort — in Berlin „Die Nacht", 1899 ebendort, und zwar in der eben er-

* Das sollte später anders werden, als mit dem wachsenden Ruhm und mit der wachsenden Erkenntnis von Hodlers Kunst, an der gemessen alle Mittelmassigkeit anderer Kunst auf einmal krass in Erscheinung trat, auch der Neid und Hass der relativisierten Grössen sich regen und wachsen musste.

öffneten ersten Ausstellung der Sezession, „Die Lebensmüden“, gleichzeitig in Wien ein anderes Hauptstück, das mir nicht mit Sicherheit festzustellen gelang [wahrscheinlich „Die Enttäuschten“], und übrigens in Venedig, auf der Internationalen, „Die Nacht“ [über deren grossen Erfolg dort ich bereits berichtet habe]. 1901, nach der Pause von 1900, in der er alle Kräfte noch einmal auf Paris konzentrierte, zeigte Hodler in München den „Auserwählten“ und die beiden Seitenflügel, zum „Marignano“-Fresko. Von nirgends, ausser von Venedig, also gerade ausserhalb des deutschen Bereiches, wird von irgendeinem breiteren öffentlichen Erfolg Hodlers oder gar von einer Sensation, ähnlich derjenigen der „Nacht“ in Paris anno 1891 berichtet. Wohl aber erscheinen [ausser den unvermeidlichen Verhöhnungen und Verballhornungen z. B. im Kladderadatsch] einige sehr tiefsinnige und wertvolle Studien über Hodler da und dort und vor allem ernennen ihn in dieser Zeit die Sezessionen von München, Wien und Berlin zum Mitglied. — Die Fäden sind also um die Jahrhundertwende überallhin ausgeworfen und angeknüpft. Jm Verhältnis zum ganzen späteren Erfolg aber bedeutet dieser nicht viel mehr als etwa der des „Schwingerumzugs“ von 1887 im Verhältnis zu dem der „Nacht“ von 1891.

Es ist nun von überaus symptomatischem Wert für die Beurteilung von Hodlers Kunst und ihres Verhältnisses zur inneren Zeitgeschichte, beobachten zu können, dass sie sich in Deutschland genau an dem entsprechenden

Punkt der inneren Entwicklung entscheidend durchsetzt, wie es ehemals mit der „Nacht“ in Paris geschah. Als nämlich in Deutschland die Kunst des Impressionismus gerade durchgedrungen war und begann Gemeingut und Durchschnittsschule der jüngeren Generation zu werden: als demnach das Werk der Berliner, Münchner und in Oesterreich — schon früher und mit grösserer Entschiedenheit, wenn auch mit weniger produktiven Kräften betrieben — der Wiener Sezession der Vollendung entgegenging! Zu dieser Zeit stellte sich nämlich mit genau derselben psychologischen Notwendigkeit, wie ehemals in Paris bei den „Rosenkreuzern“ auf der ganzen Linie des Kampfes um eine Erneuerung der Kunst das unabweisliche Bedürfnis nach einer neuen Ideenkunst ein, und das heisst: nach einer Kunst, die in einem viel höheren Grade, als es jemals die impressionistische vermochte, versucht, ihren Wert und Gehalt aus den Tiefen der fühlenden und ahnenden Vernunft zu schöpfen. Eine solche Kunst allein vermag mit überzeugender Kraft die Beziehungen des Innerlich-Menschlichen zu dem Kosmisch-Ewigen sinnlich zu gestalten und so das urtümlich-religiöse Interesse zu befriedigen, das der tiefere, naive Mensch mit Recht von jeher der Kunst gegenüber geltend machte und das sich nur auf Zeit verdrängen lässt, sodass es nach Zeiten der Dürre mit umso grösserem Ungestüm hervorbricht und dann in seinem Überdrange leicht die Gesetze der Kunst durchbricht oder gar mit Füssen tritt, während sie gerade dann natürlich umso unerbittlicher erkannt und

gemeistert werden müssten*. Dieser Prozess dämmerte und dämmert noch heute im deutschen Kulturleben erst langsam heran. Was aber in Frankreich, d. h. in Paris zwar von logischer und psychologischer Konsequenz geleitet, jedoch von keinem Gesamtbedürfnis getragen, von keinem jener unbenennbaren methaphysischen Unterströme eines Volkes gespiesen und deshalb als allzu intellektuelle Fata Morgana dem schnellen Untergange geweiht war: das ist im deutschen Geistesbereich, im Gegensatz, dazu ein urtümliches, weil ihm eingeborenes Grundphänomen, das nur zeitweise an mangelnder Talentkraft scheitern oder resignieren kann, so bald aber sich regt, als ein Überschuss an solcher Talentkraft vom Volkskörper erzeugt wird und diesen mit einem fiebrigen Verlangen nach Gestaltung durchsetzt.

Noch ehe nun dieser dunkle Wille in irgend einer Richtung geklärt war, als nur Talente allerenden begannen,

* Natürlich verhält es sich deswegen mit warbrhafter Ideenkunst doch nicht so, wie *Karl Scheffler* das wahr haben möchte, dass sie notwendig, durch ihren Begriff schon, malerisches oder gar überhaupt künstlerisches und gestalterisches Unvermögen voraussetzt oder zur Folge hat. In Wahrheit sind solche Behauptungen nichts als unrichtig verallgemeinerte Abstraktionen von unvollständigen schlechten Erfahrungen, die man mit zufälligen unfähigen oder falschen Vertretern der Ideenkunst machte, deren Namen mit Unrecht mit dieser verknüpft werden. So muss seit einiger Zeit jeder Versuch einer Ideenkunst, die über den spezifisch malerischen, etwa auch ein bischen mystifizierten Sensualismus hinausgeht, sich von Scheffler bei allen Gelegenheiten seiner publizistischen Tätigkeit gefallen lassen, als „nazarenisch“ [oder auch „präraffaelitisch“] etikettiert zu werden, was in Schefflers Sprachgebrauch nichts anderes bedeutet, als dass der betreffende Maler eigentlich nicht malen könne und — da ihm das Malerische an der künstlerischen Begabung das oberste, ja einzige Kriterium für sie überhaupt ist — eigentlich kein Künstler, höchstens vielleicht ein in die Kunst verirrter interessanter Mensch sei. Die Enge der hier zugrunde liegenden Begriffsbildung braucht nicht erst

überzuschäumen, da fingen schon viele besonders entwikelte Instinkte [nach Führern suchend] an, selektorisch tätig zu sein. Am frühesten stellte sich der Erfolg ein in Wien. *Gustav Klimt* war der erste deutsche philosophischere Künstler, dem, nach der ersten impressionistischen Überflutung innerhalb des deutschen Kunstbereichs eine begrenzte, aber entschiedene Anerkennung zuteil wurde. Zwar es war keine echt und ursprünglich philosophische Kunst, die er bot, sondern — genau wie ehemals bei der entsprechenden Erscheinung der französischen Symbolisten und Rosenkreuzer — eine Art intellektualisierter Sinnenkultur echt grosstädtischer Provenienz, literarische Nervenkunst. Aber der Wille steuerte dunkel den neuen Zielen zu. Fast gleichzeitig entdeckte man nun für Wien Hodler, dessen Kunst in viel höherem Grade der allgemeinen Sehnsucht nach elementarer Erneuerung kraft neuer schöpferischer Ideen entgegenkam, ohne dessen Erscheinen daher wohl der deutschen Ideenkunst dasselbe Schicksal erwachsen

dargelegt zu werden. So aber hat Scheffler z. B. über van Gogh, so oder ähnlich auch über Hodler geurteilt. Dass ein so dürres System der Gegenüberstellung von Impressionismus [im weitesten Sinn] und — Nazarenertum natürlich nicht reicht. um eine so universale Kunst, wie die Hodlers zu fassen, ist ebenfalls selbstverständlich. Eine so beweglich wie haltlos auf der Oberfläche schwimmende Intelligenz, mag sie noch so geistreich sein und mag sie sich mit noch so vornehmer Exklusivität garnieren, vermag niemals bis zu den Urgründen der Kunst in den Tiefen der Vernunft zu fühlen. Das kann uns nicht erstaunen machen. Erschreckend aber ist das Selbstbewusstsein, mit der dieser „führende Geist“ seine Mangel für Tugenden hält und aus ihnen wahrhaft absolute Masstäbe der Bewertung schmiedet! Es wäre bedauerlich, wenn die vornehmste Kunstzeitschrift Deutschlands, deren Leiter er ist, dauernd von solch engem Geist beherrscht wäre! Sie würde damit Gefahr laufen, sich ausserhalb der Hauptlinie der deutschen Kunstentwicklung zu begeben und so zu einem Spezialistenblatt herabsinken.

wäre, wie jenem französischen Versuch einer solchen. Das war 1903, gelegentlich der Beteiligung Hodlers mit einigen neuen Werken an der Ausstellung der Sezession, zu der Hodler persönlich hinreiste. Zwar hatte diese ihn schon früher zum Mitglied gewählt. Jetzt erst war aber auch in der breiteren Öffentlichkeit seine Zeit gekommen. Die jüngeren Maler, an ihrer Spitze Klimt selber, erkannten ihn als Führer an, die Kritik, allen voran Ludwig Hevesy, ergriff sofort Partei für den vom gewöhnlichen Wiener Publikum [wie überall anderswo] natürlich zuerst verlachten und befehdeten Meister.

So war die Situation reif für ein entscheidendes Ereignis, das planmässig herbeigeführt zu haben, immer ein Ruhmestitel der Wiener Sezession bleiben wird. Diese veranstaltete nämlich im Jahr darauf, 1904, eine grosse Kollektiv-Ausstellung von Hodlers sämtlichen Hauptwerken der Meisterzeit, im ganzen über 30 Gemälde, darunter fast alle bisher genannten seit der „Nacht" [ausgenommen die Genfer Krieger] dazu eine Fülle neuer, die von Hodler in fast übermenschlicher Produktivität in den wenigen Jahren seit dem „Tag" hervorgebracht worden waren, wie: „Der Frühling" [1901],* „Der Bewunderte Jüngling" [1902],** „Die Wahrheit" [1903]***, „Ergriffenheit" [1903], „Die heilige Stunde" [1903]†, „Blick ins Unendliche" [1903]††,

* Folkwang-Museum, Hagen in Westf. [Besitzer: Hr. Osthaus].

** Wiener Privatbesitz.

*** Wiener Privatbesitz. Eine zweite Fassung bei Herrn Oskar Miller, Biberist.

† Kunsthaus Zürich.

†† Bei Dr. Hans Schuler, Zürich.

„Die Empfindung“ [1904]* u. v. a.; ausserdem eine Anzahl Landschaften. Den Werken Hodlers war mit zwei prachtvoll ausgestatteten Sälen der Hauptkampfplatz der Sezession überlassen worden. Diese Ausstellung Hodlers erregte in Publikum und Presse nicht Wiens allein, sondern nach und nach des ganzen deutschen Sprachgebiets das allergrösste Aufsehen. Sie war übrigens die erste Kollektiv-Ausstellung Hodlers im Ausland [wenn man nicht die vier Werke Hodlers auf der Pariser Weltausstellung als solche rechnen will]. Sie war gleichzeitig diejenige, die am meisten wirkliche Hauptwerke jemals vereinigte und ist in der Vollständigkeit derselben auch bis heute niemals wieder erreicht worden. Der Eindruck muss überwältigend gewesen sein.

Die Wiener Hodler-Ausstellung von 1904 machte denn auch für Hodler Geschichte und zog durch ihre Folgen der ganzen deutschen Kunstentwicklung der folgenden Jahre neue Richtlinien. 1905 übernahm der deutsche Künstlerbund, in dessen Vorstand Hodler inzwischen gewählt worden war, fast die ganze Wiener Hodler-Ausstellung nach Berlin, wo ihr in der Ausstellung des Bundes ein grosser Ehrensaal angewiesen wurde. Und in jedem folgenden Jahr waren fortan in jeder irgend bedeutenden Kunstausstellung Deutschlands stets Hauptwerke von Hodler anzutreffen. Vor allem wanderten nun Hodlers jeweilen letzte Schöpfungen — darunter das gigantische Werk „Die Liebe“** [1907], sowie [seit 1906] eine ganze Gruppe

* Bei Fräulein Müller, Solothurn.

** Ebendort.

tanzender und entzückter Frauen, die wir nach einigen Hauptstudien dieses Namens die Gruppe des „Liedes aus der Ferne“ nennen können, dann seit 1909 die verschiedenen Redaktionen des „Holzhauers“ und des „Mähers“, schliesslich, ausser einer Flut von Landschaften, seit 1910 die beiden riesigen Historienbilder für Jena und Hannover, nebst unzähligen Studien dazu — aus der Werkstatt des Meisters [abgesehen von den kurzen Stationen, die er sie stets zuerst in der Schweiz, meist in Zürich, machen liess] unverzüglich an diese vornehmsten und weithin sichbarsten Stellen des deutschen öffentlichen Kunstlebens. So wurde ein unmittelbarer Kontakt zwischen des Meisters lebendiger Produktion und der gesamten deutschen Kunstwelt geschaffen, der nie wieder unterbrochen worden ist, sich im Gegenteil bis auf den heutigen Tag immer intensiver, immer unlöslicher gestaltet hat.

Es ist noch nicht an der Zeit, die Geschichte dieser Periode zu schreiben. Alles, was sie charakterisiert, ist heute noch lebendig, ja es wird von Tag zu Tag lebendiger. Diese Geschichte müsste ausserdem aber, sollte sie — im Vergleich zu der lebendigen, von jedem Interessierten täglich erlebbaren Geschichte — irgendeinen eigenen Wert haben, möglichst vollständig sein, und das würde die mir hier gesteckten Grenzen weit übersteigen. Den Ausweg aber zu beschreiten, der hier nahe läge, dass ich an stelle der objektiven Geschichtsschreibung die Chronik meiner eigenen, subjektiven Hodlererlebnisse böte, die alle in diese Zeit fallen, kann ich mich nicht entschliessen. Sie sollen

ihren Niederschlag gelegentlich anderwärts und in anderer Form finden. So bleibt mir nur noch übrig, das spezielle künstlerische und das allgemeine kulturelle Ergebnis dieser Phase von Hodlers Leben anschliessend in einige Worte zusammenzufassen*.

Von allergrösstem künstlerischen Interesse ist es allem voran, dass die Beziehungen Hodlers zum deutschen öffent-

* Von den ungezählten offiziellen und privaten Hodlerausstellungen, die in den letzten Jahren an allen wichtigeren Kunststätten Deutschlands und der Schweiz zu sehen waren und auf die hier nicht mehr eingegangen werden kann, gebührt derjenigen ein gewisser Vorrang, die der „Frankfurter Kunstverein" im Jahre 1911 in Frankfurt a. M. veranstaltete. Sie war die erste bewusst retrospektive, biographische und entwicklungsgeschichtliche und hat für Deutschland speziell den *frühen* Hodler entdeckt. Von insgesamt 75 ausgestellten Werken lagen nicht weniger als 29 in der Entstehung hinter der „Nacht" zurück! Die Altmeisterlichkeit dieser älteren Hodlers, die als ein glänzendes Mittel erschien, Hodler auch in die künstlerisch konservativsten Kreise einzuführen, und der feine, überaus vornehme Impressionismus derselben, von der meisterlichen Art Manets, die nun in Deutschland längst Bürgerrecht errungen hatte, fanden einen solchen Anklang beim Kunsthandel, dass dieser alles aufbot — leider allzuoft mit Erfolg — die bisher verborgenen, schier unerschöpflich reichen schweizerischen Privatsammlungen Hodlerscher Gemälde besonders der frühen Zeit ihrer Spekulation durch ungeheuerliche Angebote zu erschliessen. Ferner hat dieselbe Ausstellung Hodler als Landschafter in Deutschland geradezu populär gemacht, ebenfalls mit dem Erfolg, dass der Kunsthandel sich besonders dieses Zweiges der Hodlerschen Produktion bemächtigte und damit — wahllos und daher in einer den Ruf des Meisters empfindlich schädigenden Weise — einen wahrhaft phantastischen Umsatz begann. [Ein grosser, (der verkäufliche) Teil der Frankfurter Ausstellung, in seinem Bestand durch Verkauf und Zuwachs fortwährend wechselnd, wurde 1911 und 1912 durch sämtliche grösseren Kunsthandlungen Deutschlands geschleppt]. Für den Biographen wichtig ist die symptomatische Bedeutung dieser Ausstellung für die endgültige Einverleibung von Hodlers Kunst als Gesamtwerk in das breiteste öffentliche Kunstleben Deutschlands. Für den Kenner aber merkwürdig ist der Umstand, dass dieser Erfolg durch eine Ausstellung erzielt wurde, die — wenn man von den beiden späteren und bedeutungsloseren Redaktionen des „Tages" und der „Heiligen Stunde" absieht — ausser einem einzigen Hauptwerk, dem „Frühling", *in ihrem ganzen Bestand aus blossen Nebenwerken gebildet worden war*, die allerdings ein geschlossenes Bild von Hodlers psychologischer Entwicklung gab. Ein Unikum unter allen mir je bekanntgewordenen Ausstellungen, was das Verhältnis von Zusammensetzung und Erfolg betrifft!

lichen Leben in zwei Fällen durch monumentale Aufträge zur Entstehung von je einem epochemachenden Werk Hodlers geführt haben. [Zu dieser befruchtenden Gegenseitigkeit des Verhältnisses ist es für Hodler in Frankreich nie gekommen]. Beide Werke sind historischen Vorwurfs und beide sind zu den allergrössten Meisterwerken nicht nur Hodlers, sondern der ganzen deutschen Kunstgeschichte zu rechnen. Beide boten Hodler die erwünschte und notwendige Gelegenheit, seine Reformation der Geschichtsmalerei, die er mit „Marignano", „Näfels" und „Tell" begonnen hatte, durchzuführen und zur Vollendung zu bringen. Es sind die beiden berühmten Monumentalgemälde *„Auszug der Jenenserstudenten in den Freiheitskrieg* 1813" und *„Der Reformationsschwur der Hannoveraner Bürger am* 26. *Juni* 1533." Das Jenenser Bild ist auf Anregung und Bestellung des Vorstandes der „Gesellschaft der Kunstfreunde in Jena und Weimar" im Jahr 1908 entstanden und von dieser der Universität in Jena geschenkt worden, in deren neuem Kollegiengebäude es im ersten Stock des südöstlichen Flügels, in der Ecke eines engen Wandelganges, Aufstellung gefunden hat*. Das Reforma-

* Diese Aufstellung gereicht den verantwortlichen Persönlichkeiten geradezu zur Schande! Nicht nur ist auf die monumentale Absicht des Gemäldes, das ganz typisch „auf die grossen Punkte gestellt" ist und deshalb in ganz bestimmter Höhe und Entfernung vom Betrachter hängen müsste, nicht die geringste Rücksicht genommen, sondern die örtliche Situation — im hintersten Winkel des Hauses, zu ebener Erde mit dem Fussboden, hart an einem Treppenaufstieg, in einem Gang aufgestellt, der so eng ist, dass das Bild, will man es aus der zum Überblick nötigen Entfernung ansehen, zum Teil hinter der Gangecke verschwindet, dazu miserables Licht, das auf dem Deckglas, man mag sich wenden wie man will, ständig spiegelt und vom andern

tionsbild für Hannover schuf Hodler im Auftrage des Hannoveraner-Magistrates, der im Dezember 1910 bei Hodler einlief, worauf dieser unverzüglich eine Skizze entwarf, während die Ausführung des endgültigen Entwurfes erst in die Jahre 1912—13 fällt. Es schmückt heute die eine Hauptwand des Sitzungssaales beider Kollegien im neuen Rathaus zu Hannover und ist ohne Zweifel das grösste Monumentalwerk der gesamten neueren Malerei.

Man kann diesen letzteren Auftrag wohl unbedenklich als eine Frucht des glänzenden Gelingens des Jenenser Wagnisses bezeichnen. Das Jenenserbild wurde nämlich im Sommer 1910 in der Sezession in Berlin ausgestellt und fand in ganz Deutschland einen ungeheuren Erfolg, auch in Kreisen, die bisher Hodler verschlossen geblieben waren. Es gab damit den Ausschlag zugunsten Hodlers in einem erbitterten Kampf um ihn, der seit der Wiener-Ausstellung 1904 von einer deutschen Kunststätte zur andern getragen worden war und so den ganzen deutschen Kunstbereich mit neuen fruchtbaren Gegensätzen durchsäuert, insbesondere mit dem gewaltigen Auftrieb zu einer neuen Monumentalität durchsetzt hatte, der die Haupt-

Gang her blendet, das alles legt einem nahe, an mehr als Unverstand zu glauben! Die zweifellos weitblickenden und kühnen Besteller und Spender können es unmöglich für diesen Unort bestimmt haben. Sollte es nicht für die Aula bestimmt gewesen sein? Und warum hat man ihm nicht — auch wenn es sich anders verhalten sollte — auf jeden Fall in diesem feierlichen Saal einen Platz gegönnt? Jedenfalls habe ich nie ein so grosses und glänzendes, dazu zeitgeschichtlich so bedeutsames Werk, um das herum man heute in der Schweiz ein Haus bauen würde, wenn man es besässe, so schmachvoll aufgestellt gesehen!

linie der deutschen Kunstentwicklung seither festlegte und auch heute noch bestimmt. Die einzigen fraglos grossen Werke dieses neuen elementaren Auftriebs aber, Werke, die wohl auch noch vor der Nachwelt seine charakteristischsten Zeugen sein werden, sind allerdings bis auf den heutigen Tag Hodlers — des Schweizers — eigene beiden Heldenlieder grosser deutscher Vergangenheit geblieben.

Ueber Hodlers Privatleben dieser letzten Periode ist nur wenig noch hinzuzufügen. Vor etwas mehr als 10 Jahren bezog er das inzwischen berühmt gewordene Atelier an der Rue du Rhône 29, das er neben wechselnden anderen als Stammatelier bis heute beibehalten hat und auf dem ich viele unvergessliche Stunden mit dem Meister verbracht habe. Es liegt sechs Stockwerk hoch über dem Ausfluss der Rhône aus dem Genfer See und hat ausserdem Ausblick auf den herrlichen Rücken der Jurakette, der hinter der Stadt aufsteigt. Auch diese Arbeitsstätte ist — heute noch — die denkbar primitivste, so ganz das Gegenteil von einem Atelier eines berühmten Malers und ungefähr das feuergefährlichste, das mir vor Augen gekommen ist. Es ist auch viel zu klein, als dass hier die grossen Monumentalgemälde entstehen könnten. Hier werden die Landschaften ausgearbeitet, die auf unzähligen, plötzlich und tageweise unternommenen Abstechern in die Berge entstehen und denen immer nur die Pausen und Erholungszeiten gewidmet werden. [Dabei machen

sie allein zusammen ein Werk aus, das das Lebenswerk einer starken Persönlichkeit und eines ausserordentlichen Arbeiters sein könnte!] Vor allem aber wird hier von Hodler zu jeder Tages- und Nachtzeit, bei jedem flüchtigsten Besuch, den er auf dem Wege von der Wohnung zu den andern Arbeitsstätten hier täglich macht, nach Modell und aus dem Kopf gezeichnet und immer wieder gezeichnet. So ist dieses ehrwürdige Dachzimmer eine wahre Brutstätte neuer Ideen geworden und man kann sagen, dass hier wohl alle grossen Werke der letzten Periode ihre zähe Geburt und ihre Ausreifung und Entwicklung aus der Einzelanschauung zum organisierten Gesamtwerk erlebten. Die Ausführung aber musste — besonders bei den grossen Leinwänden, wie dem Jenenser und dem Hannoveraner Bild, aber auch bei den neuesten Monumentalaufträgen für Zürich, von denen noch in einem späteren Kapitel [Stoffideen] die Rede sein wird — in weiträumigeren Lokalitäten vorgenommen werden, die Hodler sich nach Bedürfnis bald da, bald dort in der Stadt mietete. So wurde die Hauptarbeit am Hannoveraner Bild in dem Riesensaal des alten städtischen Wahlgebäudes noch vor dessen Niederlegung [Ende 1912] geleistet, während Hodler seither die Hauptarbeitsstätte für die grossen Bilder in ein scheunenartiges Hüttenanwesen in Acacias, einer Genfer Vorstadt an der Landstrasse nach Carouge, hart an der savoyischen Grenze draussen, verlegt hat. Wie oft sah ich den grossartig lebenszähen Sechsziger — dessen Tagwerk mit dem Morgengrauen [im Winter lang vorher!] beginnt und, mit

einem einzigen Unterbruch von [auf die Minute genau] zwei Stunden für die Mittagspause [darin die langen Hin- und Herwege, sowie genau einen abgezirkelten Café-Aufenthalt von einer halben Stunde in dem durch Hodler berühmt gewordenen Café du Nord eingerechnet], bis zum Einbruch der Dunkelheit dauert — wie oft sah ich diesen Meister der Arbeit in der grimmigsten Winterkälte ohne irgend eine Heizung in den winddurchpfiffenen Buden [wenn möglich noch hemdsärmelig] singend, summend oder pfeifend auf der Malleiter an dem Reformationsbild oder an dem neuen Riesenbild für das Züricher Kunsthaus herumsteigen! . . . . Jahrzehntelange Entbehrung alles dessen, was wir verweichlichtes Geschlecht für das Allernötigste erachten, hat diesen einzigen Kraftorganismus fasst bis zum Übermenschlichen gestählt und lässt ihn, selbst nach — auch heute noch, oder heute erst recht! — durchwachten, durchzechten und durchtanzten Nächten, täglich wieder aufs neue mit der Spannkraft eines Jünglings das Werk ergreifen.

Nun, es ist wahr, dass Hodler in den ganz letzten Jahren fast plötzlich ein reicher Mann geworden ist, der sogar mit dem Stolz eines Bauern auf seine einträgliche Wirtschaft sich gern der Rentabilität seiner Arbeit rühmt, an die er sein Leben lang geglaubt hat, dass sie einmal eintreten werde. Das ist Hodler oft schlecht ausgelegt worden — denn der Neid hat bei denen, die seiner fähig sind, eine sinnberaubende Kraft! Sonst hätte man der ungeheueren, gesunden und echt volkstümlichen Selbsttreue und Offenheit gewahr werden müssen, die, wie im ganzen

Leben und Wirken Hodlers, so auch in diesem seinem Verhältnis zum Besitz, in seiner offenen, ehrlichen Freude am Erwerb liegt. Und übrigens, was macht er sich von diesem Besitz persönlich denn zunutze? Ich habe nie im Leben einen Menschen gesehen, nie auch von einem gehört, der sich in seiner persönlichen Lebensführung so wie Hodler keinen Deut darum kümmerte, dass er über Nacht reich geworden! Sollte man ihm das nicht eher als ein Wunder der Charakterstärke anrechnen — ihm, der nach über fünfzig Jahren des Darbens, ja der bitteren Not — wenn irgend einer — sich das Recht erworben hätte, der Mittel sich geniessend zu bedienen, die er durch ehrliche übermenschliche Arbeitsleistung erworben? Und doch übt er es nicht aus, denkt gar nicht daran, lässt es links liegen, wenn es nicht gilt, einem unglücklichen Menschen wohl zu tun — versteht sich: in aller Stille. Doch darüber zu sprechen, steht mir nicht zu . . .

Hodler ist auch in all diesen Jahren nicht, oder kaum, auf Reisen gegangen. Ferien machen kennt er nicht. Er ist wohl ab und zu nach Wien, Dresden, Berlin oder letzthin nach Paris gekommen, aber stets nur zu einem offiziellen Anlass, dem er es schuldig zu sein glaubte, und von dem wieder heimzureisen stets sein nächster Wunsch war. Einmal aber, im Frühjahr 1905, liess er sich vom Alt-Bundesrat Welti [dem Gemahl der Lydia Welti-Escher, der Freundin Karl Stauffers] und von dem schweizerischen Gesandten in London, dem Minister Carlin, [den Hodler in einer seiner glänzendsten

Porträt-Arbeiten verewigt hat], auf eine längere Reise von sechs Wochen [zum ersten und bisher einzigen Mal im Leben!] nach Italien locken, um einmal in Florenz, Assisi und Padua nach diesem Giotto zu sehn, mit dem er so oft verglichen wurde. Er musste diesen Kollegen zwar aufs höchste bewundern und verehren, und trägt noch heute eine unauslöschliche Erinnerung besonders an die göttlich schöne Arena-Kapelle in Padua im Geiste. Was aber den Vergleich zwischen Giotto und ihm selber anging, so wurde ihm durch das Studium der Originale nur das bestätigt, was er sich schon — wie bei so vielen andern, wie Signorelli, Michelangelo, Holbein, Dürer u. s. w. — beim Betrachten von Abbildungen derselben gedacht hatte: dass der Vergleich sich lediglich auf zufällige Äusserlichkeiten, so z. B. auf die Behandlung der mönchischen, an sich zeitlosen Gewänder der „Eurhythmie“ und ähnliche Einzelheiten, stützen könne. Der Geist, der Stil, die ganze Grundrichtung seiner Kunst aber sei von der Giottos [wie auch der meisten anderen mit Hodler in Parallele gebrachten alten Künstler] grundverschieden. Da könnte man mit viel mehr Recht behaupten, seine Kunst sei der ägyptischen verwandt . . . So ungefähr lies sich Hodler bei der Erzählung seiner italienischen Reise über dieses bei deutschen Kunstschriftstellern so beliebte Thema vergleichender Kunstbetrachtung aus. Es war eben ausnahmsweise eine völlig ausgereifte und produktive Persönlichkeit, die sich da auf eine erste Italienreise begab, eine Persönlichkeit, die den

Vergleichssuggestionen nicht mehr so leicht unterlag, weil sie in sich einen festen und unbestechlichen Massstab ausgebildet hatte, jenen einzigen wirklichen Zauberstab, der nur wahre Übereinstimmungen anerkennen, falsche — und wären sie noch so schmeichelhaft — unerbittlich abzuweisen heisst: den einer selbsterworbenen Naturerkenntnis und eines aus ihr entspringenden, urpersönlichen Anschauungsvermögens. Dises nun bemächtigte sich mit all seiner Ursprünglichkeit eines völlig unvorhergesehenen anderen Erlebnisses als des wahren Ergebnisses der Reise: *Pisa* war es, das ihm, auf der Hinreise über Genua besucht, den grössten Eindruck dieser Reise schenkte, Pisa mit dem erschütterndsten Platz der Welt, dem der vier Heiligtümer, die wie keine vier andern Gebäude, die irgendwo auf der Erde zusammenstehn, von einem so allmächtigen Strom sublimsten Einheitsgeistes durchflutet, nein, wie *ein* Herz durchpulst sind — vermöge des wunderbarsten Rhythmus-Gefühles, das in ewiger Wiederkehr die immer gleichen Säulenelemente zu so verschiedenen Architekturgestaltungen verwandte, und so verschiedenes Leben so innig untereinander verband. Da wohnte Geist von seinem Geiste, oder vielmehr: hier erkannte Hodler, dass der Geist seiner Kunst Geist von jenem Geiste sei! —

Wie die einzige zusammenhängende Gebärde des langsamen bedächtigen rückwärtigen Ausholens und des alle Hemmnisse durchbrechenden, vorwärts gerichteten Zuschlagens eines Riesen: so kommt mir Hodlers gesamtes

Schaffensleben in seinem Verhältnis zu unserer disparaten Zeit vor. Ihr gegenüber fand er den archimedischen Punkt in der Wiederentdeckung der uralten Gesetze wahrer Grösse der Kunst. Hodler hat zwar sein Schaffen niemals nach historischen Gesichtspunkten gerichtet, und alle seine schöpferischen Entdeckungen nur im innigsten Verkehr mit der Natur selber gemacht. Dennoch — und das hat seinen Grund in der innersten Natur der Sache — ging Hodler, nicht absichtlich aber faktisch, in dem Stufengang seiner Lehrjahre sozusagen [wenn dieses Bild erlaubt ist] die Jahrhunderttreppe der Geschichte der Malerei in umgekehrter Richtung zurück, wie wenn er durch die jüngste, rein farbig malerische Kultur und durch die ihr geschichtlich vorausgehende des Lichtes sich soweit hindurchzuarbeiten gehabt hätte und durch subjektive Überwindung ihrer Probleme sich so von ihnen hätte befreien wollen, dass er schliesslich auf die letzten fraglos grossen Stilerscheinungen der Kunstgeschichte stossen musste, um von da aus — diese Wendung bezeichnet die „Nacht“ — mit verwandten Mitteln, aber bereichert um die malerische und psychische Erfahrung der späteren Zeit, seinen kühnen Vorstoss vorwärts in Neuland der Monumentalmalerei zu unternehmen, als der sein Werk der Meisterzeit heute fraglos zu gelten hat.

So wird wohl der spätere Geschichtsschreiber unserer Zeit den Meister Ferdinand Hodler dereinst an die Spitze eines neuen Zeitalters der Kunst — und nicht nur der Kunst — zu stellen haben, das von einem der erleuch-

testen Hüter gegenwärtiger Kunst, dem Mannheimer Museumsdirektor Dr. Fritz *Wichert*, treffend als das Zeitalter eines neuen „Willens zur Gestaltung“ gekennzeichnet worden ist. „Gewaltig, befreiend und beflügelnd erscheint“ — mir wie ihm — „der neue Geist, und wer ihn begriffen hat, wird über unverständliche Einzelerscheinungen, wie jede Epoche sie zeitigt, lächelnd hinwegschreiten. Wir wissen ja doch: Es kommt ein neues Wesen und — was dasselbe ist — eine neue Form“. Hodler, wenn auch in keinem anderen, so doch in diesem Sinn ein Giotto unserer Zeit, wird für den kommenden Betrachter — daran kann ich nicht mehr zweifeln — als ein Heros dieses neuen Willens zur Gestaltung, dieses neuen, universelleren und autonomeren Wesens und dieser neuen, alle Lebensgründe gestaltenden Form am Eingang dieses ganzen Zeitalters stehen. Hodlers meist gänzlich unbekannte oder unverstandene und deshalb oft entstellt wiedergegebene Deutung dieses neuen Wesens der *Zeit*, in der dieser — nicht weniger als in seinem Werk — ebenfalls um eine Generation vorausgeschritten ist, wenn möglich zu entschleiern und sie zum Allgemeingut der Denkenden unter den Kunstfreuden zu machen, das mag nun noch unsere Sorge sein.



ZWEITES KAPITEL

HODLERS PHILOSOPHIE

„Denn über allen Werkzeugen des Sehens steht das Gehirn (die Vernunft). Es vergleicht die eine Harmonie mit der andern und entdeckt so die wirklichen inneren Zusammenhänge der Dinge. Und aus dieser Tätigkeit des Gehirns zusammen mit den Erfindungen des Herzens werden neue Herrlichkeiten geboren."

Hodler.

„Man betrachtet den Geist wie ein Hemmnis der Kunst. Gerade das Gegenteil ist richtig:
Der Geist ist das grosse Auge!"

Hodler
(mündlich).

I
KUNST UND PHILOSOPHIE

Es ist für den gewöhnlichen Kunstverstand von heute keine ausgemachte Sache, dass der Künstler auch seine Philosophie haben müsse, wenn er als Künstler zu Bedeutung kommen soll. Im Gegenteil wird der Künstler mit philosophischen Neigungen im allgemeinen mit Misstrauen empfangen, und das sicher mit Recht da, wo vom Künstler die Philosophie als Buchstaben- und Bücherweisheit, oder als Belastung mit historischem Wissen aufgefasst wird. Durch solche Auffassung philosophischer Vorbedingung zum Kunstberuf haben sich nicht nur diese Künstler selbst am meisten geschadet, indem sie ihre künstlerischen Visionen an der Wurzel knickten, weil sie sie durch Reflexion zerlegten und zerbrachen — wie das bei Klinger in so hohem, bedauerlichem Masse der Fall ist —, sondern sie haben auch den „philosophischen Maler“, den Ideenkünstler überhaupt in Verruf gebracht, indem sie mit dem Begriffe eines solchen den einer langweiligen programmatischen Gedankenillustration, einer kalten Ideenmalerei, kurz eines tödlichen Intellektualismus verbanden. So fordert man vom Maler insgemein, er solle nur gut sehen und gut malen, so wolle man schon zufrieden sein. Gute Erfahrungsbildung des

Auges und technische Vollendung der Darstellung: dies sind in einem vorwiegend materialistisch-sensualistischen Zeitalter die allgemein anerkannten, scheinbar allein notwendigen und daher auch zureichenden Bedingungen der modernen künstlerischen Persönlichkeit geworden.

Diese Bedingungen mochten zu einer Zeit genügen, wo bis zum letzten Mann einer Volksgemeinschaft ein jeder selbstverständlichen, lebendigen Anteil hatte an einer geistigen, ethischen oder religiösen Einheit der Kultur dieser Gemeinschaft; denn da durchsetzte dieser Strom des Gemeingeistes die Künstler bis zum letzten Kunsthandwerker herab mit jenem mysteriösen Geist der Kraft und der Sicherheit, der im künstlerischen Ausdruck den unfehlbaren Geschmack zeitigte, den wir an allen Produkten einer kulturell einheitlichen Epoche aufs Tiefste bewundern. Was sie geistig, philosophisch band, aber auch trug — vielleicht höher trug, als wohin je ein Einzelner von ihnen aus eigener Kraft zu streben vermocht hätte — das Selbstverständliche, bei jedem in einem gewissen hohen Mass Vorauszusetzende, enthob naturgemäss den Einzelnen aller eigenen philosophischen Bemühung um ein geistiges Niveau und liess ihn so alle Kraft auf die Lösung der technischen und formalen Probleme sammeln. Bei dieser Voraussetzung mochte es sein, dass nur der höhere Grad der Vollendung der darstellenden Seiten der Kunst den grösseren Künstler ausmachte, trotzdem auch hier — wenigstens für unser heutiges Urteil — die selbstständige Erfassung und vielleicht unbewusste Weiterbildung des

Gemeingeistes von Seiten des schöpferischen Künstlers eine entscheidendere Rolle für seine überzeitliche Bedeutung gespielt hat, als dies je seinen Zeitgenossen bewusst werden konnte.

Der moderne Künstler kann nur spezialistischen Gemeinschaften angehören, die für ihn eher eine Gefahr sind und oft seinen Verruf bedeuten. Abgesehen von den rein wirtschaftlichen Verbänden, die zur Wahrung der ökonomischen Interessen der Künstler entstanden sind, sind es nämlich meistens Vereinigungen von Künstlern unter sich, unterschieden und meist hoffnungslos getrennt nach Massgabe unendlich vieler „Richtungen“, die jede für sich eine Inzuchtkunst reinkultivieren, die kaum mit der einer anderen „Richtung“, geschweige denn mit dem Lebensganzen irgend etwas gemein hat. Alle diese Gemeinschaften verdanken dem Interesse, dem Willen, dem Intellekt einzelner Gruppen ihren Ursprung, deren Selektion der Kampf ums Dasein bewirkt hat und die so naturgemäss ihre Begeisterung für das Eigene auf den Hass gegen das Fremde gründen müssen. Wo aber bleiben heute jene höchsten Bedingungen religiöser und sittlicher Natur, deren Wesen die Liebe ist und die daher bis zum letzten Menschen einer Volks- oder Völkergemeinschaft gleichmässig alle umfasst? Wo bleibt jene Kultur der kosmischen Triebe — wie wir diese Erscheinung nennen können —, aus der wie aus einem Urboden die Ägypter wie die Griechen, die Inder wie die alten Chinesen, aber auch die Gotiker ihre elementare Kunst hervorbrachten?

Mit dieser Frage rühren wir an die Grundschwäche aller modernen Kunst. Denn dieser fehlen die Bindungen höherer Ordnung, die den Fluch der Vereinzelung und Verfeindung, der Wurzellosigkeit und Überflüssigkeit in Bezug auf das Menschlich-Allgemeine, allein zu bannen vermöchten; ein Fluch, der nicht nur auf dem öffentlichen Kunstleben lastet, sondern bis in die geheimsten Zellen der Produktion alles moderne Kunstschaffen vergiftet. Es ist klar, dass ein Künstler, der aus der Einsicht in die besondere Natur unserer Zeit, dieser Schwäche der Kunst — soviel an ihm und am Einzelnen überhaupt liegen kann — zu steuern sucht, heute keinen anderen Weg gehen kann, als den der eigenen philosophischen, sittlichen, religiösen Vertiefung. „Der Künstler von heute, der Antrieb und Fähigkeit zum Endgültigen in sich fühlt, hat nicht nur wie früher das mühevolle Durchdenken und Lösen der überlieferten, rein sachlichen Probleme zu leisten, sondern ist genötigt, auch das ganze metaphysische Fundament des Kunstwerks aus Eigenem zu bestreiten, das vordem im religiösen Inhalt wurzelte. Daher im neunzehnten Jahrhundert so viel vortreffliche Malerei und so wenig eigentliche Kunst.“* Da nun aber die letzte Tiefe menschlichen Seins durch keine Einsicht allein, durch keine Willkür und noch weniger durch ein Buch zu erzwingen ist, so wird es im wesentlichen darauf ankommen, dass eine originale philosophische Natur dem grossen Künstler

* Hedwig *Fechheimer*, „Die Plastik der Ägypter“, S. 13/14. Nicht zufällig gerade am Masse der ägyptischen Kunstleistung so grundsätzlich empfunden!

angeboren ist, soll es ihm gelingen, mitten in einer Zeit religiösen und metaphysischen Zerfalls künstlerisch Endgültiges, d. h. im Sinn des Menschentümlich-Ewigen Wertvolles und Notwendiges hervorzubringen. Eine originale philosophische Natur: das heisst aber nicht, einen Hang zur Theorie um ihrer selbst willen, wie er die Voraussetzung zu schöpferischem Philosophieren ist, noch auch einen aussergewöhnlichen Abstraktionstrieb, oder gar nur die besondere Ausbildung des an sich leeren Denkvermögens, das niemals aus sich selbst, weder philosophischen, noch irgendwelchen andern Gehalt zu schaffen vermöchte [da es diesen allein aus der Natur oder aus der Vernunft bezieht, zwischen denen es den praktischen Verkehr vermittelt]. Das heisst vielmehr: eine Natur von ursprünglicher Empfänglichkeit für alle Probleme, die Natur- und Menschenleben uns aufgeben, eine Vernunft, der ein tiefer Glaube innewohnt an einen höheren Sinn menschlicher Gemeinschaft und der Gemeinschaft des Menschen mit der Natur, und die diesen Sinn mit allen ihren Kräften zu erfassen, zu leben, zu verkünden und mit ihren eigensten Mitteln zu gestalten sucht und dazu aus innerstem Drange gezwungen ist. —

Ein solcher Künstler, zum Endgültigen angetrieben und berufen wie nur je einer, einer, der nach „eigentlicher Kunst“ in diesem Sinne strebte, ist Ferdinand Hodler. Nicht immer war er sich dieser letzten Ziele, dieser seiner höchsten Berufung bewusst. Er war mit seiner Zeit, die nur den Kompass im Auge und den Kompass in der Hand

von ihm verlangte, schon tüchtig in seine Mannesjahre geschritten, als er sein Damaskus erlebte. In des Lebens Mitte, wo auch Dante seine kosmische Wanderung begann, erlebte er die grosse Erleuchtung über die letzten Dinge seiner Kunst, und von da an nahm diese den endgültigen Aufschwung zu der Höhe, auf der wir sie heute kennen und die seinen Namen in der Kunstgeschichte aller Zeiten nicht vergehen lassen wird.

Wenn die Philosophie irgendeines Künstlers eine echte Lebensphilosophie, eine wahre Urphilosophie in dem Sinne genannt werden darf, dass sie vollständig aus Eigenem bestritten wurde, so ist es diejenige Hodlers. Er ist von keinem Theorem ausgegangen. Langjährige Naturerfahrung stand ihm zu Gebote; aus ihr hat sich ihm nach und nach eine Philosophie der Natur verdichtet, die eigenartiger, aber auch einfacher nicht gedacht werden kann. Als Konsequenz aus ihr ergab sich ihm seine ebenso einleuchtende Philosophie der menschlichen Vernunftäusserungen, die eine ganze geschlossene Grundtheorie der Vernunft in sich birgt. Und ist man einmal bis zu den beiden Polen des menschlichen Seins gedrungen, dem Physikalisch-Mechanischen und dem Seelisch-Vernünftigen, so ist es nicht mehr weit zum Erlebnis der kosmischen Einheit beider im Absoluten, welches Erleben von jeher der Kern aller positiven und wahrhaft höheres Leben schaffenden Religiosität war und das auch zu Hodlers nie versiegender religiösen Kraftquelle geworden ist. Von hier aus ist der Weg zum Ausdruck, zur Gestaltung dieser

inneren Korrespondenzen für den echten Künstler keine Aufgabe, keine Sehnsucht mehr, sondern ein höherer Zwang, eine innere Nötigung, der er gar nicht mehr entrinnen kann.

II

KUNST UND NATUR

Hodlers Ausgangspunkt zu seiner tiefgründigen künstlerischen Erforschung der Natur, die ihn weit über die beim modernen Künstler gewöhnliche blosse Registrierung der Augenwerte hinaus zu seiner klaren, einheitlichen Naturphilosophie führte, ist nichts anderes, als die gewiss jedem bildenden Künstler [sofern er dies wirklich ist] geläufige Einsicht in die Abhängigkeit der ganzen Formenwelt der bildenden Kunst von derjenigen der Natur. Hodler wird nicht müde, diese Abhängigkeit zu betonen: „Wenn der Künstler produziert" — so spricht er in seinen Auslassungen „Über die Kunst" * — „so borgt er die Elemente der Darstellung von einer Welt, die schon existiert und in deren Mitte er lebt. Die stärkste Phantasie wird genährt von der Natur, dieser unerschöpflichen Quelle der Belehrung. Sie ist es, die unsere Einbildungskraft stimuliert. *Je mehr man in das Wesen der Natur eingedrungen ist, um so vollständiger ist das Erlebnis, das man wiedergeben kann.* Je mehr Mittel des Ausdrucks man besitzt, um so besser gelingt die bildhafte Verständigung."

* „März" 1913, 1. u. 2. Heft, Ferdinand *Hodler:* „Über die Kunst". [Übersetzt und herausgegeben von Ewald Bender.]

Als welcher Art nun aber diese Abhängigkeit angesehen, das heisst, worauf sie bezogen wird, ob auf eine tiefere philosophische Einsicht in die Natur, deren erkannte oder gefühlte Gesetzlichkeit man gestalten möchte, oder ob bloss auf die äussere Erscheinung in ihrer Zufälligkeit und Vereinzelung, die zur Richtschnur eines imitativen Verhaltens des Künstlers genommen wird: dies unterscheidet die Künstler grundsätzlich voneinander, aber auch die Entwicklungsstufen eines Einzelnen unter sich: so zum Beispiel den reifen Hodler vom jüngeren. Dennoch ist eine kontinuierliche Entwicklung möglich, die von Diesem zu Jenem führt, vom sensiblen Erlauschen der Einzelschönheiten [der Nüancen] in der Natur, dessen künstlerischer Ertrag eine ausserordentliche Verfeinerung der Darstellungsmittel, besonders der Farbe ist, zum geistesstarken Erfassen des Naturganzen, das zwingend zur summarischen grossen Form, zum Stile drängt.

Gerade Hodler hat diesen Entwicklungsgang zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst als einzelner vollständig durchlaufen. An dieser Entwicklung Hodlers in seinem Werk können wir das ihr zugrunde liegende sie bedingende Wachstum des philosophischen Sinns erkennen und ablesen. Hatte nun bei Hodler die Erstarkung des philosophischen Geistes die Steigerung des Stilgehaltes seiner Kunst zur Folge, so ist es die tiefere erfahrungsmässige Einsicht in die naturgesetzlichen Bedingungen der Darstellungsmittel und die daraus resultierende grössere Beherrschung derselben, die jenen philosophischen Geist weckte und förderte.

Aus den oben angeführten Worten Hodlers selbst — die er auf der Höhe seines Lebens niederschrieb — ist bei aller rückhaltlosen Bewunderung der Natur, als der Lehrmeisterin der Kunst, deutlich die bewusste Selbständigkeit der Natur gegenüber herauszulesen, die nur den philosophisch verankerten Künstler auszeichnet, der an den autonomen Ursprung der letzten Kunstdinge in der schöpferischen Vernunft glaubt: Er borge sich — heisst es dort — von der Natur nur die „Elemente der Darstellung", die Phantasie werde nur „genährt" von ihr, die Natur „stimuliere" sie bloss! Ja, alle Einsicht in das Wesen der Natur sei für den Künstler nur „Mittel des Ausdrucks" zur „Verständigung" — worüber? Diese Frage entscheidet! Offenbar über ein Etwas das nicht diese Natur selber ist, ihr vielmehr Zwecke setzt, über die sie zwischen den Menschen vermitteln muss, über die allerdings auch sie allein übermitteln kann. Dieses Bewusstsein der bedingten Abhängigkeit von der Natur als der einzigen Vermittlerin gefühlter oder geahnter Zwecke steigert gerade dem Künstler den Wert der Natur ins Ungemessene und erzeugt jene tiefe und schicksalhafte Liebe zur Natur, in der der wahre Künstler jeden andern Menschen übertrifft. Der zwecksetzende und zweckfühlende Geist aber, der der Urgrund dieser Liebe ist — er ist der wahrhaft philosophische des echten Künstlers. Solcher philosophischer Geist nun muss im Leben eines Künstlers lebendig sein, ja als angeboren vorausgesetzt werden, in dessen Werken dieser Geist eine so entscheidende Rolle spielt, wie das sich — seit der

Konzeption seines Schicksalswerkes, der „Nacht“ — in der programmatischen Stoffwahl Hodlers ebenso wie in der Gewalt seiner Stilsprache ausdrückt.

Soviel bleibt bestehen, auch wenn der äussere Anfang von Hodlers Kunst ganz im imitativen Trieb der Natur gegenüber zu suchen ist. Hodler selbst scheint diesen sensualistischen Anfang seiner Kunst zu bestätigen. „Die Empfindung“, sagt er am gleichen Ort, „ist für den Maler jenes Moment, das sein Schaffen bestimmt. Es drängt ihn zu berichten von der Schönheit der Landschaft, der menschlichen Figur, des Stückchens Wirklichkeit, das ihn so lebhaft zu rühren vermochte.“ Trotzdem bekennt er sich damit noch lange nicht zu der naturalistischen Ansicht, dass mit dem äusseren Anfang auch der innere Ursprung der Kunst in der Natur liege. Letztere ist ihm eben doch im wesentlichen stets nur das stimulierende Auslösungsmittel für die ursprunghaft im menschlichen Geist schlummernden Gefühle, Ahnungen, Ideen. Jener Anfang aber bei und mit der Natur bewahrt die Kunst Hodlers dauernd vor einem unfruchtbaren Intellektualismus, dieser Ursprung in einem natürlich philosophischen Geiste vor einem flachen Naturalismus, so dass wir sagen können, dass ihr Wesen naturkundiger Idealismus, Deutung der inneren Vernunftnatur durch die äussere Natur, also eine Art von Symbolismus sei. Dabei ruht der Ton für Hodler praktisch durchaus auf dem Anteil der letzteren, da ihm die Eingebungen der ersteren eine selbstverständliche Voraussetzung sind, was so manche äusserliche Nachahmer oder

falsche Ausdeuter Hodlers zu vergessen scheinen. Zweifelten wir noch an der Richtigkeit dieser Auffassung von Hodlers Verhältnis zur Natur, so bestätigt dieses uns Hodler selbst ausdrücklich in folgenden Worten: „Das Talent besitzt ein Gefühl für Harmonie, das es zunächst nicht ausdrücken kann. Man muss mit offenen Augen die Dinge ansehen, von denen man entzückt war. Dann bedarf es nur einer Gelegenheit, um diese Harmonie in eine Formel zu übersetzen, die den anderen verständlich ist." Woher anders sollten diese Gelegenheiten, die innere Musik auszulösen, auch kommen als aus der Natur?

Dieses synthetische Wesen der Hodlerschen Kunst gab ihr von vornherein eine überragende Stellung über der relativistischen und anarchischen Produktion der Zeit. Hat nämlich im naturalistischen Impressionismus die Mechanisierung, die „Entgeistigung der Welt", ihren entsprechenden Ausdruck gefunden, d. h. hat sich in ihm die Auflösung des Kosmos menschlicher Weltvorstellung in ein mathematisch-physikalischen Gesetzen gehorchendes Atomgeschwirr vollzogen, in welchem Zusammenhang der Künstler sich blind und ohne Einsatz eigener Werte dem Fatum dieser Gesetze zu unterwerfen bereit war; hat sich andererseits, als Korrelat dazu, in den Ausgeburten mystisch verkleideter individualistischer Willkür, wie dem, was man heute Kubismus und Futurismus nennt, die grösstmögliche „Verachtung des Gesetzes" hervorgetan, des Naturgesetzes sogut wie desjenigen des ästhetischen Vernunftgebrauchs: so ist Hodlers ganze Kunst die Verkörperung

eines reformatorischen Willens zu einer neuen Vergeistigung der Welt durch Achtung des Gesetzes der Natur sowohl, als der schöpferischen, Kunstideen produzierenden Vernunft.

Sehen wir nun nach diesen Ideen, wie sie Hodlers Eingebung schuf, und nach ihren Gesetzen, denen er seine Kunst unterwarf.

III

DIE DREI GROSSEN IDEEN

Parallelismus, Eurhythmie und Permanenz.

Noch haben wir es bei der Aufweisung von Hodlers synthetischem Verhältnis zur Natur nicht mit ihm allein eigenen philosophischen Ideen zu tun gehabt, sondern mit philosophischen Voraussetzungen seines Schaffens, die er mit aller grossen Kunst gemein hat. Zeigt sich auch in dem instinktsicheren Wiederaufgreifen und Geltendmachen dieser Grundwahrheiten aller wahrhaft künstlerischen Produktion allein schon Hodlers Genialität, besonders aber sein genialer Sinn für das der Zeit Notwendige und also seine historische Grösse — so hat doch für die höchste philosophische Einschätzung einer künstlerischen Gesamterscheinung nur das entscheidende Bedeutung, was die grossen, ihr allein eigentümlichen Wellen in ihr Schaffen bringt: die wenigen grossen ursprünglich philosophischen Ideen, die die Stoffwahl und die Kompositionsweise schöpferisch bedingen und deren Zusammenfassung wir meinen, wenn wir — soll dieser Begriff nicht

zum leeren Formbegriff des äusserlich Dekorativen herabgewürdigt werden — vom Stil einer Kunst sprechen. Wie das Verhältnis zur Natur den Künstler vom Nichtkünstler, so unterscheiden diese grossen Ideen das Genie vom Talent, aber auch — trotz des methodisch Gemeinsamen aller genialen Ideen — ein Genie vom andern. Und das zwar vermöge ihres Gehalts an Absolut-Individuellem, an unwiederholbarer schöpferischer Eigenart.

Hodlers, der ganzen Kunstübung unserer Zeit gegenüber ureigene, philosophische Ideen bilden — vermöge seines angeborenen, machtvollen Dranges zur Harmonie — ein in sich abgerundetes, überaus einheitliches System metaphysischer Deutung der inneren Formen der Natur und derjenigen des menschlichen Lebens, sowie der Formen der Korrespondenz beider, der Einordnung unseres Lebens in die Gesetzlichkeit der Welt. Dieses System ist also keine strenge Naturphilosophie, denn es geht inhaltlich weit über das Gebiet der wissenschaftlich erfassbaren Natur hinaus; es ist kein philosophisches System überhaupt im wissenschaftlichen Sinne, denn es erklärt nicht aus wissenschaftlichen Begriffen, sondern es deutet die Welt vermittelst zusammenhängender gigantischer Bilder, an deren wahrheitgebende Kraft ihr Urheber glaubt mit der Inbrunst eines Gläubigen an die Symbole seiner Religion. Dieses Ideensystem ist also vielmehr ein religiös-ästhetisches; wir können es auch das mythologische Abbild systematisierter Weltgefühle nennen — das Produkt einer Persönlichkeit, die sich mit den kosmischen Mächten in dem denkbar

vollkommensten Einklang weiss. Es ist Kants praktisch gelebter, künstlerisch gestalteter, transzendentaler Idealismus!

Nur dadurch aber — das kann nie genug betont werden — dass Hodler jahrzehntelang schaffend vor der Natur gesessen hat, konnte er diese Metaphysik aus der Natur heraushören. Der grosse Einklang der Gesetzlichkeit, der nicht für den wissenschaftlichen Beobachter [dem es auf Unterscheidung und begriffliche Zusammenordnung ankommt], wohl aber für den gefühlsmässig-philosophischen Betrachter die Natur beherrscht, erschien Hodler, dem Künstler, vor allem zuerst in einer Art ewiger Wiederkehr ihrer Formen, dem, was Hodler „Parallelismus" nennt. Was ist nun aber dieser spezifisch Hodlersche Parallelismus?

PARALLELISMUS

Parallelismus heisst für Hodler nicht jede Art von Wiederholung*.

Vor allem hat jeder bloss äusserlich formale, z. B. technisch-ästhetische, Parallelismus auszuscheiden. Als ein lehrreiches Beispiel dafür führte Hodler im Gespräch die Pointillisten an. Diese besonderen Ästheten unter den Impressionisten haben durch eine klug ertüftelte Pünktel-

* Dieses Missverständnis hat Hodler ehemals [in dem angegebenen Aufsatz „Über die Kunst"] selbst erzeugt, als er aber der schlimmen Folgen desselben gewahr wurde, wiederholt mündlich mir gegenüber widerrufen und mich beschworen, diesen Irrtum bei Gelegenheit öffentlich zu korrigieren, wie denn überhaupt seine gesamten früheren Auslassungen einer gründlichen Korrektur, oder besser Ergänzung nach Massgabe seiner seitherigen inneren Fortentwicklung bedürfen, die hiermit und in den folgenden Abschnitten auf Grund von wiederholten Gesprächen mit dem Meister, versucht wird.

technik vermocht, die divergentesten Dinge im Raum und die grösste „fliehende“ Wirkung des illusionistisch aufgefassten Raumes selbst mit einer gewissen vereinheitlichenden Harmonie zu verbinden. Diese rührt daher, dass das ganze pointillistische Bild von lauter etwa gleich grossen und klar sichtbaren Farbenpunkten durchsetzt ist, ja aus ihnen besteht, die, obschon ursprünglich Träger der raumschaffenden Farbe, doch eine rein linear-flächenhafte Aufgabe haben, nämlich: die Bildfläche durch alle Raumillusion hindurch fühlbar zu machen, indem die Punkte diese Fläche in rhythmisch-parallelistischer Wiederkehr betonen und gegenüber der Raumwirkung gewissermassen nachdrücklicher vertreten. Hier wird, wie das Hodler ausdrückte, „der Parallelismus nur gebraucht, um zu harmonisieren, um für das Auge die Diversität zu unterdrücken zugunsten der Einheit“. Er ist so also eine rein technisch-ästhetische Massregel. Deren gibt es natürlich eine Menge, die irgend etwas äusserlich Parallelistisches an sich haben*. Von diesen ist die pointillistische noch die originellste und geschmackvollste. Da sie alle, bis zum rein geometrisch-dekorativen Plakatstil herab, in irgendeiner Weise auf der

* Eines der gröbsten Rezepte bieten zahlreiche geistlose Nachahmer Hodlers in der Form einer blossen additiven Aufreihung gleicher oder ähnlicher Einzelformen und stark umrissener Konturen. Bei allen diesen können wir mit Sicherheit die Beobachtung machen, dass ihnen jede eigene Schaukraft und so auch jede gesamte „Bildfigur“ fehlt, weil sie nur die gröbsten äusseren Produkte [Darstellungsmittel] einer fremden Naturauffassung pflücken zu dürfen meinen, ohne zu dieser selbst irgend sich verpflichtet zu fühlen oder ihrer fähig zu sein. Sie machen es wie gewissenlose Literaten, die sich vermessen, ihre Belanglosigkeiten in Bibelstil zu schreiben, um die Blösse ihrer Geistesarmut zu bedecken. Beide Werke sind denn auch von allem Anfang an totgeboren.

Flächenbetonung beruhen, könnte man sie zusammenfassend den planimetrischen Parallelismus nennen.

Von diesem rein technischen Parallelismus grundverschieden ist derjenige Hodlers. Er ist ein „Parallelismus der Naturauffassung“ [so hat ihn Hodler selbst benannt] und daher von tief philosophischer Art. Er ist das Produkt der Induktion aus einer langjährigen Naturerfahrung und drückt Hodlers tiefste Überzeugung vom Gesetz der wirklichen Natur aus. Er ist der Glaube daran, dass eine einzige grosse Gesetzlichkeit alle Erscheinungsformen der Natur beherrscht. Und zwar ist diese ein Gesetz der einheitlichen, rhythmischen Wiederkehr gleicher Formen [nicht als bloss zeitliche Abfolge, sondern allgemein strukturell zu verstehen], die als eine Art prästabilisierter Grundformen gelten können und in viele Klassen zerfallen, die unter sich die grössten Verschiedenheiten aufweisen. Das Gemeinsame aber an ihnen ist eben, dass sie dem Gesetz der Wiederkehr [ohne einen zeitlichen oder ursächlichen Zusammenhang haben zu müssen] gleicherweise unterworfen sind. Die oberste Einheit der Natur wird also in dem Bild eines an sich leeren Gesetzes von bloss formaler Gültigkeit vorgestellt, das jedoch nur die Grenze unseres begrifflichen Vorstellungsvermögens kennzeichnet und — wie wir später sehen werden — den Glauben an eine durchaus positive kosmische Weltordnung zur Voraussetzung hat, deren blosses Abbild eben das parallelistische Naturgesetz ist. Unter diesem aber bieten die verschiedensten Gebiete seiner Gültigkeit das Bild von einer Art universalen

Korrespondenz [nicht eigentlicher Gleichheit] ihrer Formen. Das gilt von der toten wie von der lebendigen, von der organischen sogut wie von der psychischen Natur, und so können wir denn auch in Hodlers reichem Material an Naturbeispielen, die er [a. a. O.] anführt und die er, wie er versichert, „ins Unendliche vermehren" könnte, auf das klarste seine Auffassung von der Wirksamkeit des parallelistischen Gesetzes in den verschiedenen Naturreichen verfolgen.

PARALLELISMUS DER PHYSIKALISCHEN NATUR

Hodlers Beispiele sind treffend, z. B.: „Man versetze sich im Geist auf eine Ebene, die mit Felstrümmern übersät ist, etwa infolge eines teilweisen Einsturzes eines Berges [wie man das z. B. am Fusse des Mont Salève bei Genf sehen kann], so wird man denselben tiefen Eindruck empfinden, wie ihn die Gleichartigkeit aller einzelnen Teile verursacht." Der Bergsturz veranschaulicht uns in der Verteilung der Trümmer die Wirkungen eines Naturgesetzes; in der Regel der Verteilung erkennen wir [oder besser: schauen wir ahnend und wie im Bilde] die Form dieses Gesetzes — hier der, alle ihr unterworfenen Gegenstände gleichmässig sich gemäss, und d. h. parallelistisch, ordnenden Gravitation. „Eine analoge aber stärkere Wirkung", so fährt Hodler fort, „verspüren wir, wenn wir auf einem Berggipfel inmitten der Alpenregion stehen. Alle die unzähligen Spitzen, die uns umgeben, verschaffen

uns jenen eigenen Reiz, der aus der Wiederholung resultiert.“ Analog der des Bergsturzgebietes ist diese Wirkung, denn die sie erzeugenden Gipfel verdanken ihre ähnlichen Formen demselben Grundgesetz, der Gravitation; stärker ist die Wirkung, denn diese Gipfel sind aufgeworfen worden in einer Rebellion von Gewalten, die der Gravitation entgegenwirkten und die es durch sie zu überwinden galt. Letzten Endes ist die ganze Erdform, und die jedes anderen Himmelskörpers, ein Produkt dieser selben parallelistisch ordnenden Grundkraft der Natur. Ja, der Himmel selbst, wie er uns an einem wolkenfreien Tag erscheint, lässt seine scheinbare einheitliche Gewölbe-Wirkung auf eine verwandte Gesetzlichkeit zurückführen. „Wenn ich den wolkenlosen Himmel betrachte, so zwingt mich die grosse Uniformität zur Bewunderung. Und sind bei diesem Beispiel die Elemente, welche den Parallelismus erzeugen, auch nicht sichtbar geschieden, wie bei den vorhergehenden, so sind sie darum nicht weniger vorhanden: jedes einzelne Luftmolekül steht in einer Parallelwirkung zu dem andern.“ Dies ist gewiss Theorie, und ohne Zweifel bestreitbare. Aber vor allem ist es ein Glaube, ein heiliger Glaube, der mehr ausdrückt, als mit Worten gesagt ist. — Ich füge zum Schluss ein, wie mir scheint, treffendes anderes Beispiel für den Parallelismus der physikalischen Natur aus der täglichen Erfahrung bei, das zwar nicht von Hodler stammt, das er aber ohne Zweifel akzeptieren würde: Wer kennt nicht die wundervollen gesetzmässig parallelistischen Formenerscheinungen, die der Wind auf Sandflächen zaubert, und

wer hat nicht gelegentlich über das Rätsel nachgesonnen, wie es kommt, dass genau dieselben Formenbildungen nicht nur im trockenen windvertriebenen Schnee, sondern oft auch in den Wolken und — was besonders merkwürdig, da nicht von derselben Kraft, vom Wind, erzeugt — im Wasser erscheinen, das über eine Fläche [etwa über einen ebenen Strand beim Rückzug einer Wellenbrandung] ausgegossen ist? —

PARALLELISMUS DER ORGANISCHEN NATUR

Für den Parallelismus der organischen Natur, insbesondere aber der Pflanzenwelt, bringt Hodler die weitaus meisten Beispiele. „Führt mich mein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme, die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie, viele Male wiederholt, umgibt mich. Mögen sich nun diese Stämme hell von einem immer dunkler werdenden Hintergrund abheben, mögen sie gegen das tiefe Blau des Himmels gestellt sein, die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr Parallelismus. Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige grosse Vertikale oder wie eine ebene Fläche.“ Oder: „Wenn man über eine Wiese hinblickt, wo nur eine einzige Art von Blumen sich dem Auge bietet, wo z. B. die Blüten des Löwenzahns sich in hellem Gelb von dem grünen Grunde des Rasens abheben, so

wird man einen Eindruck von Einheit empfinden, der in Entzücken versetzt. Ich bemerke, dass die Wirkung grösser sein wird, der Eindruck stärker, als wenn sich eine Mischung von Blumen da vor uns ausbreitete, die in Farbe und Form verschieden sind." [Dieses Beispiel macht zugleich klar, dass für die Farbe in der Natur dasselbe Ordnungsgesetz gültig ist, wie für die Form.] — Andere Beispiele bringen spezifisch organische Funktionen unter das parallelistische Gesetz. Hodler kann nie genug staunen darüber, wie die einfachsten Dinge der täglichen Erfahrung im Licht des Parallelismus eine neue Bedeutung annehmen. Ist es z. B. so selbstverständlich, wie wir das immer hinnehmen, dass ein Baum, ein Strauch immer dieselben Blätter, dieselben Blüten und Früchte hervorbringt? Für Hodler ist das mindestens so staunenswert und wunderbar wie selbstverständlich. Ferner: „Im Herbst sieht man die Blätter der Bäume, ein und dasselbe Blatt — etwa das der Akazie — ausgestreut auf dem Erdboden; die Art, wie diese Blätter so nebeneinander liegen, kann uns entzücken." Diese „Art" aber empfängt ihre Gesetzlichkeit für Hodler nicht etwa vom Auge des Menschen, sondern von einer ganz bestimmten, parallelistisch, d. h. in rhythmisch wiederholender Weise, wirkenden Kraft, die im Baume tätig ist und gemäss ihrem Gesetz die Blätter, wenn ihre Zeit erfüllt ist, eins nach dem andern von innen her abdreht, abstösst und nach gewisser Regel auf den Boden schüttet. [Die Analogie zu dem Bergsturz-Beispiel liegt auf der Hand.] — Es wäre eine Täuschung, wollte

man, durch Hodlers sinnlich schöne Malersprache verleitet, annehmen, als handelte es sich bei allen diesen Beispielen um ein bloss subjektives, ästhetisches Sentiment, um den Sinn für das kaleidoskopisch Dekorative in den Zufällen der Natur. Für Hodler steht es ganz ausser Frage, dass diese ästhetische Wirkung der Natur nur eine Pforte ist, um leichter zur Einsicht in die objektive kosmische Ordnung aller Naturerscheinungen zu gelangen, die vielleicht kein Gegenstand begrifflicher, naturwissenschaftlicher Erkenntnis ist, aber derjenige einer gefühlsmässigen, einer Erkenntnis durch Ahnung und Glauben. — „Dasselbe Prinzip der Ordnung nun", so fährt Hodler in seiner Beispielsreihe fort, „erkennen wir auch im Bau des tierischen und menschlichen Körpers, in der Symmetrie der rechten und linken Körperhälfte. Unsere Kleidung trägt dieselben Falten an den beiden Schultern, an den beiden Ellenbogen und Knieen, die gleichen Abdrücke unserer Bewegungen. Das merkt man besonders an einem Gewand, das bereits einige Zeit getragen ist." Auch dieser Parallelismus gehört noch zu dem der physisch-organischen Vorgänge.

PARALLELISMUS DER PSYCHISCHEN NATUR [DER EMPFINDUNG]

Der Parallelismus der Empfindungen aber, den Hodler nun aufstellt, ist der wahre Träger seiner grossen neuen Kunst der Menschendarstellung. „Der Sinn und die hauptsächlichsten Bedingungen des Lebens sind dieselben für

uns alle. Wir haben alle unsere Freuden und unseren Schmerz, die nur Wiederholungen derjenigen der andern sind und die nach aussen hin durch dieselben oder durch analoge Gesten sichtbar werden, da wir doch von einerlei Fleisch und Bein sind. Feiert man irgendwo ein Fest, so sehen wir die Menschen sich in ein und derselben Richtung bewegen: das sind Parallelen, die einander folgen. Manchmal erblickt man Menschen um einen Redner gruppiert, der seine Gedanken vorträgt; oder betritt man eine Kirche während des Gottesdienstes, so empfinden wir jenen Strom von Einheit als etwas Imposantes. Setzen sich ein paar Leute, die derselbe Zweck zusammenführt, an einen Tisch, so können wir sie als Parallelen auffassen, die irgendeine Einheit bilden, etwa als die Blätter einer Blume."

Dieser Parallelismus der Lebensäusserungen, wie wir diese Erscheinungen des Menschenlebens zusammenfassend nennen können, ist aber noch nicht schon der der Empfindung selbst, sondern nur der der Erscheinungsformen der Empfindung. Dieser könnte auch zustande kommen ohne jenen, einfach durch den äusseren Zwang der Anpassung dieser Erscheinungsformen der Psyche an den Parallelismus der äusseren Natur, innerhalb deren ihr Erscheinen allein möglich ist. Nun kommt es Hodler aber gerade auf den Nachweis eines psychischen Parallelismus an. Diesen Nachweis findet er in der durch tausendfache Erfahrung gestützten Tatsache, die er wie folgt beschreibt: „Ist ein Gegenstand angenehm, so vermehrt die Wiederholung seinen Reiz, drückt er Trauer oder Schmerz aus, so erhöht sie die

Traurigkeit. Ist dagegen ein Stoff barock oder abstossend, so wird er durch die Wiederholung bis zum Unerträglichen gesteigert werden. So bewirkt also die Wiederholung eine Steigerung der Intensität." Das sind elementare Sätze aus der psychologischen Erfahrungslehre. Jeder anerkennt sie, wenn nicht theoretisch, so praktisch. „Sind wir froh, so hören wir nicht gern die Stimme der Disharmonie, die uns aus unserer Heiterkeit herausreissen würde." Jede neue parallele Einstellung psychischer Kräfte zu der übrigen heiteren Stimmung aber begrüssen wir. Das gilt auch von echten tragischen Verfassungen der Seele, die oft so stark ihren naturgemässen Drang zur Bewahrung der Einheit, der „Reinheit" der Stimmung geltend machen, dass bei ihrem Vorherrschen Heiterkeit, von aussen herzugebracht oder innerlich ausgelöst, oft wie eine Profanierung, ja als Qual empfunden wird. Wie wichtig für Hodlers ganze Kunstausübung nun dieser Parallelismus der psychischen Natur des Menschen ist, erhellt daraus, dass Hodler selbst gerade in bezug auf ihn auf seine grossen Hauptwerke der Mythisierung der menschlichen Psyche — auf die „Lebensmüden", die „Enttäuschten", die „Eurhythmie" und den „Tag" — hinweist und dazu bemerkt, nun werde man diese Werke wohl verstehen und erkennen, „dass ich mir Seelenzustände oder überhaupt Stoffe auswählte, an welchen die Einheit unserer Empfindung am deutlichsten sich offenbart".

So sieht, vom Standpunkt der Naturerforschung gesehn — und nur auf das notdürftigste belegt —, Hodlers grosse

Stil-Erneuerung aus. Sie ist, das wiederhole ich hier mit Bedacht, das Produkt aus einer grossen, elementaren und echt philosophischen Induktion aus der Natur. Wenn Hodler dabei zu Ergebnissen kam, die im Prinzip — bewusst oder nicht — schon von aller primitiven, nämlich unmittelbar aus der Natur und aus der elementaren Empfindung geschöpften Kunst früherer Zeiten und Völker angewandt worden sind, so beweist das nur die objektive Begründbarkeit und Richtigkeit des heute so als subjektiv empfundenen Hodlerschen Verfahrens, beweist nämlich, dass es schon vor ihm immer wieder — aber nur zu urgesunden Zeiten — Kunst gab, die bei ganz anderen sachlichen und persönlichen Voraussetzungen ihrer Entstehung doch zu wesentlich denselben Mitteln und Resultaten ihrer Ausübung kam. Der Grund dafür ist ein Kolumbus-Grund; er ist nämlich im selben Vorbild, der gemeinsamen Quelle aller Grösse der Kunst zu suchen: in der Natur, d. h. in einer gleichen autochthonen Auffassung der Natur. Nicht aber beweist das Vorkommen von parallelistischen Stilformen, in früheren Stilepochen sowohl wie bei Hodler, des letzteren Abhängigkeit von jenen, wie es viele Kritiker, darunter gerade die unschöpferischsten, eklektischsten Persönlichkeiten, haben wollen, die Hodler gern für einen intellektualistischen Eklektiker [für ihresgleichen] erklären und, im Prinzip, etwa zu den Präraffaeliten oder zu den Nazarenern werfen möchten. [Das hat allen Ernstes Karl Scheffler getan!] Dass Hodler, und wie konsequent und ringend er zu seiner Wiederent-

deckung parallelistischer Grundgesetze der Kunst auf dem Wege der Naturerforschung gekommen ist, konnte ich schon im biographischen Bericht über sein Verhältnis zur alten Kunst im Prado und vor allem über seine letzten Lehrjahre — wie mir scheint nachdrücklich genug — herausstellen. Und nun rufe ich ihn, wie schon dort, noch einmal zum Kronzeugen dafür an. „Seit der Kunstübung der Primitiven hatte man dieses Prinzip der Harmonie [den Parallelismus] aus den Augen verloren, man dachte nicht mehr daran. Man suchte den Reiz des Verschiedenartigen, und man wurde zu Zerstörern der Einheit*. Wenn ich für mein Teil dazu gekommen bin, den Wert und die Kraft jenes Elementes wiederzuerkennen, so war es dadurch, dass ich die Natur beobachtete. . . . . "

Nur muss eben zu diesem Beobachten — das mögen sich alle diejenigen merken, die es nicht mit gleichem Erfolge zu tun vermochten und die deshalb voreilig abzulehnen geneigt sind — etwas Besonderes aus eigenem Vermögen hinzugebracht werden. Dies geheimnisvolle Etwas ist zum mindesten die gewaltige Kraft, der Neigung eines ganzen Zeitalters [wie des unsrigen] zur Diversität, zur Abwechslung, zur Modejagd, dem Zug eines ganzen Geschlechts [wie des heutigen] zur Komplikation und Verfälschung aller Genüsse, so auch des Naturgeniessens, durch adoptierte fremde Gefühle und Vorstellungen und durch Massensuggestionen — der Gravitation dieser grossen Laster

* Ein monumentaler Satz — im „Zeitalter des Kubismus"! Und diesem, ihn bereits im Impressionismus klar voraussehend, auch um Jahre vorausgesagt!

des gemeinen Denkens zu widerstehn; die Kraft also, jeden Tag neu bei der einfachen, unverbogenen Natur anzufangen, und überdies das Vermögen, dabei dauernd und mit Erfolg nur das eine im Auge zu behalten: was der Kunst nottut.

EURHYTHMIE

Eine solche Kraft zur schöpferischen Selbsthauptung, die die grosse, autochthone Persönlichkeit ausmacht, schöpft keiner anderswoher, als aus sich selbst; sie ist entweder angeboren, oder sie ist nicht. Diese Kraft, die in so hohem Grade die ganze vollständige Naturauffassung Hodlers bedingt, hat ihrerseits ihre Quelle irgendwo im Gesamtgeist der Persönlichkeit, und zwar, wie es sich zeigen wird, in einer ganz bestimmten Gesetzlichkeit der Vernunft: in ihrer Autonomie der Natur gegenüber.

Ich nehme den Ausgang von einem Gespräch mit Hodler, das mir zuerst den geheimen [spezifisch Hodlerschen] Sinn seines Begriffs der „Eurhythmie“ entsiegelte und mich sodann auf den Kern seiner ganzen künstlerischen Verhaltung der Natur gegenüber führte, dessen Gedankenverlauf ich deshalb, nebst wörtlichen Anführungen, sofort [unmittelbar während des Gesprächs] aufgeschrieben habe. „Die parallelistisch geordneten einzelnen Formelemente der Natur“, so liess sich Hodler aus, „müssen aber für die künstlerische Darstellung einer höheren Ordnungseinheit unterworfen werden.“ Die parallelistische Natur ist also nur Gegenstand der Darstellung und gibt der Kunst nur das Gesetz des

Gegenstandes — als allerdings primäre und unentbehrliche Grundlage —, nicht aber damit zugleich auch schon das Gesetz der künstlerischen Ordnung selbst. Erflösse dieses unmittelbar aus dem Gegenstande, aus der unendlichen Natur selbst, so müsste konsequenterweise das Prinzip der künstlerischen Darstellung die Wiederholung der gleichen Formelemente ins Unendliche sein. Das ist es nun ohne Zweifel nicht; sonst wäre die Kunst dazu verdammt, der Menschheit ein Fluch der Langeweile zu sein. Es könnte ja kein Kunstwerk jemals fertig werden; was der Künstler zu geben vermöchte, wäre jedenfalls nur Stückwerk, Flickwerk der Natur, dem keine eigene Einheit zukäme.

Will der Künstler die Kunst vor diesem Geschick behüten, so muss er den unendlichen, parallelistisch sich wiederholenden Formelementen der Natur gegenüber wählen. Wählen heisst entscheiden, entscheiden ist eine Tätigkeit der Vernunft und setzt — der Natur gegenüber — die Autonomie der Vernunft voraus. Die Möglichkeit der Entscheidung setzt aber auch Kriterien voraus, nach denen die Vernunft entscheidet — ob nun bewusste, oder nur Gefühle, die als solche tätig sind, das mag uns später kümmern. Hier ist uns genug, dass der Künstler wählt, dass er entscheiden muss und entscheiden kann und dass ihn dabei etwas tief Vernünftiges leitet.

Nun, dieses tief Vernünftige im Künstler, das seine Kraft aus dunklen kosmischen Ahnungen ziehen mag, vergleicht. Zunächst natürlich die Gegenstände, die Formen der Natur untereinander — das ist die erste Wahl. „Man

gibt seiner Liebe Gestalt: man zieht jene Figur der anderen vor“ [nach Massgabe jener dunklen Kriterien]. Das hat Hodler schon früher gesagt [a. a. O.]. Dann aber — und das ist die entscheidende Wahl — vergleicht der Künstler den Gegenstand mit der Empfindung. „Die Eindrücke, die wir von der Natur erhalten, hinterlassen in uns Spuren von wechselnder Tiefe und Dauer. Ihre Auswahl determiniert alle Charaktere des Werkes, das heisst: das Wesen, den Charakter des Malers.“ Also: „Die Empfindung ist für den Maler jenes Moment, das sein Schaffen bestimmt.“ [Beides ebenfalls a. a. O.] Das bedarf nun aber der Präzision.

Da ist der Gegenstand [die Natur] — ihm gegenüber tritt der Künstler mit seiner Empfindung. Beide, Gegenstand wie Empfindung, haben — das wissen wir schon — ihren eigenen Parallelismus, d. h. ihre eigenen Gesetze der Einheitlichkeit, die einander entsprechen mögen, die einander aber nicht decken. Da stehen sich also die beiden Parallelismen gegenüber, der der äusseren Natur [des Gegenstandes] und der der Empfindung. Hier stände alles still und nichts entstände, wäre nicht der Träger des einen ein Mensch mit all seiner Aktivität und all seiner „Liebe“. Seine Empfindung wird also zu dem „Element, das sein Schaffen bestimmt“ — sie nämlich gibt den Ausschlag und stürzt sich, nach Verwirklichung drängend, über den Gegenstand der Wahl, ohne dessen Form [die räumliche Naturform] sie trotz der eigenen Form [der zeitlichen oder psychischen Dauer] niemals sichtbare Gestalt werden kann.

Ein Rhythmus geht nun heftig hin und her, von Empfindung zu Gegenstand, von Gegenstand zu Empfindung, ein Kampf um die Prävalenz entspinnt sich — und in diesen nun greift schlichtend ein: jenes tief Vernünftige, das nach geheimem höherem Gesetz die heftige „Liebe“ des Künstlers, seinen heissen Drang nach Verwirklichung, zu vereinen strebt mit der kühlen Einsicht in die unabänderliche Gesetzlichkeit der Natur, das also die Ruhe in den Rhythmus giesst, ohne die er nicht Gestalt werden kann. Dieser beruhigte Rhythmus ist das neue Gesetz, das dem Schöpfungsakte selbst entsteigt und das dem Kunstwerk jene höhere Ordnungseinheit gibt, die Hodler von ihm fordert und der er die parallelistische Natur unterworfen wissen will.

„Das Zusammenwirken, der Zusammenklang des Formenrhythmusses der Natur mit dem Rhythmus des Empfindens: das nenne ich Eurhythmie!“ So sprach Hodler zu mir.

Und mit Recht machte er zum Schluss dieses unvergesslichen Gespräches geltend: „Dieser Rhythmus [die Eurhythmie] selbst gehört auch zu dem philosophischen Gehalt meiner Malerei: *die Idee nämlich, dass ich so überhaupt verfahre.*“ Wahrlich, das Verfahren ist echt philosophisch! Und er hat es auch früher schon, als ihm noch nicht klar war, mit welchem Begriff er es verbinden wollte, ahnend empfunden und begründet, als er [a. a. O.] schrieb: „Denn über allen Werkzeugen des Sehens steht das Gehirn [die Vernunft]. Es vergleicht die eine Harmonie mit der anderen und entdeckt so die wirklichen inneren

Zusammenhänge der Dinge. Und aus dieser Tätigkeit des Gehirns zusammen mit den Empfindungen des Herzens werden neue Herrlichkeiten geboren."

PERMANENZ

Nun bleibt mir nur noch übrig, jenem geheimnisvollen Faktor nachzuspüren, den ich wie einen Deus ex machina in die Auseinandersetzung über die Eurhythmie habe einführen müssen, jenem „tief Vernünftigen", mit dessen Erforschung sich der Umkreis runden würde, den ich hier um die Gedankenwelt Hodlers zu schlagen wage. Gesteh' ich es ruhig ein: es ist der grösste und der kühnste Bogen, am kühnsten durch die Luft gezogen, der von den dreien, den ich hier zu ziehen habe! Und doch ist mir seine Bahn durch die beiden vorhergegangenen klar und eindeutig in der Richtung vorgezeichnet. Ich kann nicht mehr fehlgehen.

In dem zuletzt angeführten Wort von Hodler behauptet er, dass jener Faktor, den er „Gehirn" nennt und den ich das „tief Vernünftige" genannt habe — indem er die Harmonieen [inneren und äusseren Parallelismen] vergleiche, „die wirklichen inneren Zusammenhänge der Dinge" entdecke. Nicht jene „höhere Ordnungseinheit" des Kunstwerkes allein, die durch das eurhythmische Verfahren gewonnen werden sollte, nicht nur jener blosse Einklang des subjektiven Parallelismus der Empfindung mit dem objektiven der Natur, als den wir Hodlers Eurhythmie er-

kannt haben, ist also das Resultat der ganzen inneren, echt philosophischen Bemühung des Künstlers um die gestaltende Erfassung der Natur. Es wird ihm, ungerufen, eine Zugabe, ein Geschenk zuteil: eine neue tiefere Einsicht in eine Welt, die der Natur und ihren Dingen erst zugrunde liegt und aus der auch ihm und seinem Werk unversehens die grösste Kraft zufliesst. Vielleicht hätte sich der Künstler, dem es vor allem anderen um Gestaltung und um die Schönheit seiner Gestaltung zu tun ist, niemals reflektierend um diese philosophische Einsicht bemüht, entweder weil es ihm an Lust dazu gebricht oder weil er sich dessen nicht vermessen möchte. Nun aber fällt sie ihm als Frucht seiner tätig schaffenden Bemühung in den Schoss, und *er erafft mit dem Gesetz der Schönheit seiner Kunst zugleich die Gewissheit ihrer Wahrheit*, die in einer anderen Welt verankert ist. So wird ihm der Beweis, dass wahre Schönheit unzertrennlich mit dem Ewigen verknüpft ist. Auch das hat Hodler schon früher geahnt und verkündet, als er, seine Ausführungen über die Kunst abschliessend, schrieb: „Das Kunstwerk wird *eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt*, und das wird sein: die Idee der Einheit.“

Diese Natur, in der wir leben, ist sicher die einzige existierende, denn wir bezeichnen eben das System der Dinge, in dem wir mit unseren Sinnen leben — und nichts anderes — mit dem Begriff der Natur. Sie ist aber auch — so wie wir sie mit Sinnen aufzufassen vermögen — mit Sicherheit blosses Stückwerk. Unsere Sinne erfassen

sie nie als Ganzes und Eines, „denn allein schon der Bau unseres Auges“, so drückt es Hodler aus, „bedingt, dass wir Verschiedenheit in einen Gegenstand von absoluter Einheit hineintragen“. Die Natur ist für unser sinnliches Auffassungsvermögen unvollendbar, unendlich. Und doch ist sie nur ein Stück der Welt: eben dieser Ausschnitt, der, wenn auch unvollendbar, unseren Sinnen zugänglich ist und für den unsere wissenschaftlichen Naturgesetze gelten. Jener „Welt“ selbst aber, deren von unseren Sinnen verzerrter Teil sie ist, kommt absolute Einheit zu — nicht in der unendlichen Entfernung irgendwo, überhaupt nicht räumlich, sondern hier und dort und überall, nämlich wesentlich. Wir sehen sie hier und dort und überall nur eben vom Auge gebrochen und zerstückt. Aber ein elementares Urgefühl, ein Glaube unserer innersten Vernunft, ist in uns, das dieses einheitliche Wesen der Welt ahnt und ahnend erkennt und dem diese Erkenntnis eine absolute Gewissheit ist, ob wir sie auch niemals wissenschaftlich erfassen können. Diese Gewissheit ihrerseits ist nur der Ausdruck davon, dass wir selbst — unsere innerste Vernunft — ein Stück dieses Wesens sind. Ein Stück? das ist nur ein schwaches und schiefes Bild. Nein, wir *sind* es, sofern wir selber Wesen sind, sofern wir teilhaben am inneren Wesen der Welt, das ein einheitliches, unteilbares Ganzes ist. *Diese Erscheinung der Alles — Vernunft wie Welt — durchdringenden Einheit, der kosmischen Ordnung, an deren Existenz wir kraft eines tiefsten Vernunftgefühls glauben, mit der nur unsere Sinne in ewigem Kampfe liegen,*

um schliesslich immer zu unterliegen: dies ist es, was Hodler die „Permanenz alles Wesenhaften“ nennt.

Was nun der Parallelismus des Naturgegenstandes dem Empfindungs-Parallelismus des Künstlers, das ist das „Permanent-Wesenhafte“ der Natur der Permanenz seiner innersten Vernunft. Warum die Vereinigung des Gegenstandes mit der Empfindung in der Gestaltung doch schliesslich gelingen, wodurch also die Eurhythmie, das Einheitsgesetz des Kunstwerkes, zustande kommen muss, das ist, weil hinter beiden, in beiden Elementen dieselbe Kraft treibend tätig ist: das permanent Wesenhafte, das überall und immer alle widerstrebenden Elemente zueinanderzuführen, d. h. sein eigenes Einheitsgesetz über sie zu verhängen bestrebt ist. Der Glaube an dies schüttet dem Künstler die Kraft in die Seele, die ihn zu der eurhythmischen Gestaltung befähigt. Ja, dies erahnte und nicht anders als religiös zu erfassende, einheitliche Wesen der Welt ist der wahre Stoff, der eigentliche Gegenstand der künstlerischen Bemühung und verleiht dieser die innere Grösse, die religiöse Würde. *So also ist das Einheitsgesetz des Kunstwerkes, die Eurhythmie, nur das sichtbare Abbild und Symbol des grösseren Einheitsgesetzes der Welt, der Permanenz.*

Aber auch die bewusste Erkenntnis des Parallelismus in der gesamten Natur, die bei Hodler derjenigen der Eurhythmie und Permanenz zeitlich vorausgeht, setzt zum mindesten einen unbewussten Glauben an die Permanenz des Wesenhaften in der Natur voraus. Wir brauchen nicht

lange nach dessen Spuren in Hodlers früheren Auslassungen über den Parallelismus zu suchen. Immer wieder ist es „die Einheit", die ihm in der sonst so diversen und vom Zufall durchschüttelten Natur — von deren Parallelismus vermittelt — am packendsten entgegentritt. Ja, er verwendet die Begriffe „Parallelismus" und „Einheit" häufig synonym. In der Tat ist auch de tatsächliche Parallelismus der Natur nichts anderes, als die — sozusagen — rhythmisch stammelnde, d. h. die für die menschliche Wahrnehmung nur unvollkommen, aber in ewiger Wiederkehr durch die Diversität der Natur sich durchsetzende Einheit des ihr zugrunde liegenden Wesens. Und es bedarf eines besonders streng erzogenen Auges, eines besonders unbestechlichen philosophischen Gefühls, um in dem beständigen Ansturm der Diversität die ewige gesetzliche Wiederkehr der Formen dauernd im Auge zu behalten. Auch das hat Hodler früher schon ahnungsweise bemerkt: „Es ist nicht leicht, jene besondere Rolle zu erkennen, die jedem Ding innerhalb der Ordnungen des Lebens zugeteilt ist." Vor allem aber bedarf es dazu auch eines Wissens — und wäre es auch nur vermöge der Ahnung und des Instinktes — um diese „Ordnungen". Denn „Sehen: das ist, die Verhältnismässigkeit aller Erscheinung erkennen. Sehen: das ist Wissen." Jetzt wissen wir auch, welches Wissen dieses Sehen ist, welches jenes geheimnisvolle Element ist, das Hodler zu seiner Art der Naturbeobachtung hinzubrachte, das ihn zu einer so gründlichen Reform der ganzen Naturanschauung und -auffassung bringen musste, und das ihn

befähigte, im Verein mit ihr ein neues Gesetz des künstlerischen Ausdrucks zu entdecken [oder es neu, d. h. vollkommen aus eigener Kraft wieder-zu-entdecken]: es ist das Wissen und die Gewissheit um die Einheit von Natur und Vernunft, von der Aufgehobenheit beider in einem nicht ausdrückbaren, wesenhaften Dritten, in dem das Geheimnis um die Form ihrer Vermittlung ruht, es ist der tiefgefühlte Glaube an die Permanenz dieser ewigen Vermittlung. Diese ist es, die ihm durch die ewige Wiederkehr der Formen in der so beobachteten Natur immer und immer wieder verbürgt wurde. Das ist aber nichts anderes, als ein ganz autochthon und instinktiv gewonnener Glaube an den transzendentalen Idealismus, wie ihn Kant begriff.

So schliesst sich der Kreis der drei grossen Ideen Hodlers auf das vollkommenste zu einem grossen Grundriss zusammen, auf dem das erhabene Gebäude seiner meisterlichen Kunst errichtet ist. Die Kraft, die, aus dem Grund des ganzen Plans aufsteigend, einheitlich das ganze Gebäude durchdringt, es trägt und erhellt, die Kraft, *aus* der es gebaut ward, ist der Glaube an die Permanenz der Einheit alles Wesenhaften. Die Kraft, *die* es baute und die das grosse Mass an die Bausteine hielt, sie wählte und beschnitt und sie zu einer durch Wahrheit bezwingenden Schönheit zusammenfügte, ist das Vermögen zur Eurhythmie. Die Substanz aber, aus der das eurhythmische Vermögen seinen unerschöpflichen Baustoff wählte, das ist die Natur und ihr — kraft der Permanenz der kosmischen Einheit in ihr geltender — Parallelismus.

So ist das Werk Hodlers, als Ganzes genommen, selber wie ein grosses Bild, das den Titel führt: „Eurhythmie“. Es bedeutet für uns den Zusammenklang zweier Welten, der nur in der Form der Kunst im Menschenleben ertönen und sichtbar werden kann. Das erhebt ja die Kunst zu ihrer Einzigkeit, z. B. über alle Wissenschaft, das gibt dem Künstler aber auch die ungeheure Verantwortung einer Mission, die nur er erfüllen kann und der er sich deshalb immer wieder wird zuwenden müssen, wenn er seine Kunst nicht dem Fluch des Luxus, der Überflüssigkeit und des innerlichen Absterbens ausliefern will. „Es ist die Mission des Künstlers, dem Unvergänglichen der Natur Gestalt zu geben, ihre innere Schönheit zu enthüllen“ [Hodler]. Dazu aber muss er, dessen einzige Sprache die Sinne sind, die diesen innewohnende Gravitation zur Diversität so weit zu bändigen vermögen, dass sie ein reines Instrument zum Ausdruck der Harmonieen der Einheit werden, die der Geist des echten Künstlers aus seinem Glauben an die Aufgehobenheit alles Menschlichen im Kosmischen und an die kosmische Bestimmung seiner Kunst zu schöpfen weiss. Dieser Glaube ist das grosse Geheimnis der Unerschöpflichkeit der Kunst und aller schöpferischen und d. h. tief vernünftigen Tätigkeit. Er ist die einzige menschliche Quelle wahrhaft übermenschlicher Kraft: er entfesselt jenen ewigen Zustrom aus dem Unterbewussten, dem kosmisch uns Bedingenden, Nährenden und Erhaltenden, ohne den keine grosse Kunst gedeihen kann.

Wie weit Hodler in seinem alle Hemmungen des Lebens überwindenden Glauben geht, das zeigt nichts deutlicher, als sein Verhältnis zum Tod. Nie werde ich vergessen, wie er es mir einst in einer regnerischen Nacht auseinandersetzte, als wir durch eine finstere Genfer Vorstadtstrasse heimwärts zogen und im Gespräch vom abendlichen Wein beflügelt kühn wie Hafis „über beide Welten setzten". Wir hatten von Hodlers neuen, ungeheuren Plänen der nächsten Zukunft gesprochen. Wir kamen ins Schweigen. Den Meister hatte offenbar ein plötzlicher Gedanke ergriffen, er verlangsamte die Schritte, blieb schliesslich ganz stehen und hielt auch mich mit seltsam abwesendem Griff in meinen Arm an und fest. Ich beobachtete ihn voll merkwürdiger Ahnung dessen, was er sagen werde. Noch blieb er eine Weile unbeweglich, den Blick fest, aber funkelnd, wie der eines Adlers und Panthers zugleich, fern in die Schwärze der Nacht gerichtet. Plötzlich sah er mir mit scharfer Wendung voll ins Gesicht. „Eines haben wir vergessen . . .", hub er in seltsam verändertem, leisem, aber kühlem und klarem Tone an. Dabei riss sein Blick einen Abgrund in mir auf. Eine ganze Welt schien sich in diesem Blick auf mich geworfen zu haben. „. . . den Tod", setzte er nach einigem, offenbar vorauseilendem Nachdenken langsam und mechanisch hinzu. Ich hatte schon voraus begriffen, denn ich hatte an seine 61 Jahre gedacht, die er eben erreicht hatte; ich war von unerklärlichem Schauer gepackt und wappnete mich deshalb mit scheinbar gleichgültigem Schwei-

gen. Hodler liess von mir ab. Er hatte offenbar meine starke innere Bewegung durchschaut, trotz meines Versuchs, sie aus Schonung, die ich ihm schuldig zu sein glaubte, zu unterdrücken. Auf einmal fuhr er fast heiter und mit grosser Überzeugungskraft fort: „Aber der Tod ist ja eine Kraft und zwar eine ganz ungeheure! Ich meine, eine Kraft des Menschen! Haben Sie das schon einmal gedacht? . . . Sehen Sie: das ganze Leben lang gehen wir ihm entgegen — oder er kommt auf uns zu — in ruhiger, konstanter Bewegung. Das ist seine Permanenz. Es ist wie auf einem langen geraden Geleise in der Nacht, auf dem wir schreiten, während aus der Ferne ein Licht auf uns zufährt, das Licht einer Lokomotive, und wir können nicht von dem Geleise herunter. . . . So kommt der Tod auf uns zu, jede Sekunde unseres Lebens ist das eine schöne ruhige Bewegung und eine Gegenbewegung. *Das gliedert unser ganzes Leben, gibt ihm einen vollkommen anderen Rhythmus!* Das zu *wissen*, das verwandelt den Todesgedanken in eine gewaltige Kraft. Das habe ich schon immer gedacht, schon vor vielen Jahren; ich glaube, schon als Knabe muss ich etwas Ähnliches empfunden haben, ich erinnere mich wenigstens daran . . . Sehen Sie mal die „Eurhythmie“ an: das sind fünf Männer, die gehen dem Tod entgegen. Die haben begriffen, was es heisst, ihn in den Geist als Kraft mitaufzunehmen! . . . Das ist eben seine Permanenz, die wir begreifen müssen. Sie ist das Ewige. . . .“

So furchtbar greift das Wesenhafte einer andern Welt,

nach Hodlers Grundglauben, unmittelbar in diese selbst hinein, dass ihm der Tod — die Aufhebung aller Schranken der Natur zwischen kleinem und grossem Âtman, zwischen der Einzelkraft und der Urkraft, die ständig zur Vereinigung streben — als lebengestaltendes Prinzip erscheint, als Schöpfer eines neuen Lebensrhythmusses für den, der ihn begreift. Aus der Bewegung des Lebens und der ständig von ihr aufgenommenen Gegenbewegung des Todes staut sich ihm eine gewaltige und mit dem Alter wachsende Kraft auf, die zur Schöpfung drängt und ohne die künstlerische Gestaltungsmöglichkeit zur Selbstzerstörung führen müsste. Mit jedem Werk aber, das entsteht, wird eine Hemmung ausgeschaltet, mit jeder vollkommen gelungenen Ausschaltung einer solchen entsteht andererseits ein Hauptwerk, und so ist Hodlers ganzes Schaffens-Leben selbst eine einzige grosse Eurhythmie, eine Läuterung des einen durch das andere Leben bis zur Wiedervereinigung mit dem grossen Wesenhaften.



DRITTES KAPITEL

HODLERS STOFFIDEEN

„Man wird jetzt . . . erkennen, dass ich mir Seelenzustände oder überhaupt Stoffe auswählte, an welchen die Einheit unserer Empfindung am deutlichsten sich offenbart."

Hodler.

„Die Eindrücke, die wir von der Natur erhalten, hinterlassen in uns Spuren von wechselnder Tiefe und Dauer. Ihre Auswahl determiniert alle Charaktere des Werkes, das heisst: das Wesen, den Charakter des Malers."

Hodler.

„Man gibt seiner Liebe Gestalt: man zieht jene Figur einer anderen vor."

Hodler.



Es ist eines der grössten Verdienste Hodlers und eine der nachhaltigsten historischen Wirkungen seines Gesamtwerkes, durch die überwältigende Wucht seiner Stoffideen gegenüber der vorwiegend, ja fast ausschliesslich formal gerichteten Kunst eines ganzen Zeitalters eine vollkommen autochthone Ideenkunst wiederaufgerichtet, ja die Existenz einer solchen überhaupt vielleicht vor dem Untergang gerettet zu haben. Dass diese ihrer ganzen Idee und ihrem Ursprung nach grundgermanisch ist und Hodler auch seiner Abstammung nach entschieden als Germane bezeichnet werden muss, während jene Kunst der Zeit wesentlich romanischen [französischen] Ursprungs ist, das erklärt nur zum geringsten Teil das wirkliche Verdienst Hodlers um das Schicksal der Ideenkunst. Dieses besteht vielmehr einmal und vor allem in der einzigartigen Energie und Konsequenz des Denkens, die ihn zur Ausbildung einer so originalen Naturphilosophie und Philosophie des künstlerischen Schaffens [Theorie der schöpferischen Vernunft] führte; dann aber in der grossartigen Synthese von den Darstellungs- und Gestaltungsmitteln, die ihm die darin überaus produktive Zeit anbot, mit denjenigen, die ihm seine neue philosophischere Wendung in der Kunst gebot, und die er alle auf eigene Faust wieder entdecken oder erfinden musste. Diese Synthese hat Hodler in der Zeit seiner Reform der Monumentalmalerei [vor bald einem

Menschenalter] als erster und einziger empfunden als eine Notwendigkeit, die nur des Trägers ihrer als einer historischen Mission harrte, um durchgeführt zu werden. [Darüber s. IV. Kap. 2. Abschn.]

Hodlers ungeheure Bereicherung des Stoffgebiets der neueren Kunst war aber ohne Zweifel undenkbar ohne seine philosophische Ideenlehre. Das eben heisst es, wenn wir Hodlers Kunst eine Ideenkunst nennen. Aus den philosophischen Ideen selbst, z. B. dem Parallelismus der Natur, erfliessen dem Künstler unmittelbar die Stoffideen. Die philosophischen Prinzipien sind zugleich Kriterien der Stoffwahl; als solche sind die ja überhaupt entstanden — das macht ihre relative Einseitigkeit und Einschränkung ihrer Geltung, aber auch ihre unvergleichliche Stärke der Behauptung und ihre schöpferische Kraft aus. Der autochthonen Entstehung und Anwendung, d. h. dem Umstand, dass zwischen Idee und Stoff kein fremder, zwischenhändlerischer Gedanke Schranken aufzurichten vermochte, dass keine Reflexion weder die Wirkung der Natur auf die Idee, noch den direkten Einfluss der Idee auf die Natur knickte, haben wir es zu verdanken, dass Hodler nicht an den bisherigen Grenzen der Naturerforschung durch die Kunst haltmachte, sondern verschlossene Türen einstiess und sich auch ganz und gar neue Wege in die äussere wie in die innere Natur brach.

Hodler reisst so scheinbar verschlossene, mysteriöse Abgründe des menschlichen Seins auf, wohin menschliche Kunst bis jetzt nicht gedrungen ist. Er holt Rätsel aus dem

menschlichen Seelenleben hervor, denen nachzuforschen bis jetzt der Kunst durch die organisierten Religionen, die Urmütter aller bisherigen grossen Kunst, verboten war: Er steigt in die Unterwelt der grossen, primitiven Instinkte selbst hinab und scheut sich nicht, sie in seiner Kunst direkt und ohne eudämonistische Verkleidung sprechen zu lassen oder gar zum Sprechen zu zwingen. Nicht immer antworten sie und schwer, fast übermenschlich mag es sein, für sie die ihnen gemässe Sprache zu schaffen. Gelingt es ihm aber, dann ist diese Sprache von solcher Ausdrucksgewalt, dass uralte Rätsel oder Unbewusstheiten des Empfindungslebens uns plötzlich wie gelöst, wie zum erstenmal klar erscheinen. Mit einer ungeheuren innern Anspannung, die vielleicht im Unterbewusstsein des Künstlers Jahre angedauert hat [im Grunde ist sein ganzes Leben eine einzige solche Anspannung, die sich nur immer neuer Gegenstände bemächtigt], wälzt er sich endlich den vielleicht langsam gewachsenen, aber oft in einem einzigen Ansturm des Willens vollendeten Ausdruck jedes ihm allgemein menschlich und typisch gewordenen Erlebnisses von der Seele: hart, wuchtig und schwer, ein erratischer Block, der — lange unsichtbar von nie ruhenden Naturkräften unterminiert — endlich unter die erstaunten und bestürzten Menschen herabfällt.

Es ist klar, dass lange vor der Klärung der philosophischen Prinzipien die diesen zugrunde liegenden Instinkte, deren Klärung und Bewusstwerdung jene ja nur bedeuten, schon im Unterbewussten — wenn auch tastend

und mit Zufallsglück — bei der Stoffwahl tätig waren. Dem Nachweis davon, also der ersten inneren Entwicklungsgeschichte der späteren Leitideen Hodlers, galten die eingehenden Analysen der Hauptwerke der achtziger Jahre, die sich im Lebensbericht [1. Kap.] finden, besonders des „Calvin“ und der beiden kritischen Werke des Jahres 1887, des „Lebensmüden“ und der „Lawine“. Jener erste philosophisch analysierende Bericht J. V. Widmanns über Hodlers Berner Kollektiv-Ausstellung desselben Jahres hat uns dann auch Einsicht gewährt in die grundsätzliche Beschaffenheit des gesamten damaligen vormeisterlichen Stoffkreises Hodlers, wenn auch mehr der allgemein menschlichen Eigenart nach. Es erscheint mir in Rücksicht auf die späteren Ausführungen dieses Kapitels, trotzdem ich diese selbst nicht mit solchen über die Lehrjahre verquicken möchte, immerhin wichtig genug, hier aus Widmanns Bericht noch eine in engerem Sinne stoffliche Bemerkung anzuführen. „Etwas fehlt,“ so konstatiert er, die ganze Ausstellung von über 60 Werken überblickend, „— das ‚Ewig-Weibliche‘!“ Heute liesse sich eine Hodler-Ausstellung ohne dieses nur noch denken, wenn sie sich auf eine spezielle Seite des Hodlerschen Werkes beschränkte, etwa auf die Geschichtsmalerei oder auf die Landschaft. Denn Hodler ist das Weib in seiner Meisterzeit zu einem Hauptträger seiner Stoffideen geworden. Und nur in dem Sinn, in dem das Weibliche nichts Ewiges ist, fehlt es auch heute noch — in demselben Sinn, in dem Widmann es damals begrüsste, dass es fehlte, indem er schrieb: „Hodler ist eine

so ernste Künstlernatur, so herb, so streng, dass es seinem keuschen Stift widerstrebt, durch die lockende stoffliche Anmut, die mit der Reproduktion weiblicher Gestalten sich so leicht verbinden lässt, das Publikum zu bestechen." —

Erst aber vom Beginn der Meisterzeit, d. h. von der ersten klaren Erkenntnis seiner besonderen Mission an, zu der Hodler erst mit der „Nacht" sich selbst bestimmte, kann von einer im tieferen Sinne systematischen Produktion und daher auch von einer systematischen Darstellung derselben die Rede sein. Weit entfernt davon, eine solche in ihrer tatsächlichen oder auch nur logischen Vollständigkeit geben zu wollen oder zu können, will ich im Folgenden versuchen, einen Entwurf zu bieten, nach welchem ein künftiger Geschichtschreiber des Hodlerschen Lebenswerkes verfahren müsste, um sowohl der Eigenart der einzelnen Stoffgebiete, wie der inneren Entwicklung Hodlers bei der unabsehbaren Fülle der Werke gerecht zu werden.

VERSUCH EINER PERIODISIERUNG DER MEISTERZEIT

Ich gehe aus von einer elementaren Unterscheidung. Stoff im engeren Sinn: das ist der unmittelbare Gegenstand des Naturreiches, den der Künstler sich zur Darstellung wählt, also: Mensch, Tier oder Landschaft u. s. w. Stoff im weiteren Sinn aber ist der ganze Gehalt an Stimmung sowohl, wie an philosophischer Naturerforschung und Naturdeutung. Nenne ich jenen „Stoff als Gegenstand", so kann ich diesen „Stoff als Gehalt" nennen.

Lege ich nun jenen zugrunde, so führt er mich auf das altbekannte Schema der verschiedenen Zweige der Malerei: Landschaft und Figurenbild, dieses als Tierbild, Porträt, Einzelfigur, Figurenkomposition, letztere wiederum unterschieden als reine zeitlose Figurenkomposition und als — das Mächtigste von allem — das Geschichtsbild. Will ich, mit diesem Schema der äusseren Naturobjekte künstlerischer Darstellung in der Hand, die Entwicklung von Hodlers Werk in der Meisterzeit messend abschreiten, so werde ich beim ersten Schritt gewahr, wie völlig unzulänglich es für eine wirkliche Periodisierung ist, indem es nie eine Zeit gab, in der Hodler nicht mehrere der genannten Zweige der Malerei gleichzeitig und oft die verschiedensten zu gleicher Zeit mit derselben Kraft pflegte. Immerhin wird uns bei diesem Versuche klar, dass z. B. die Geschichtsmalerei — ausser der Vorschule zu ihr in jener Periode der Lehrjahre, die ich „Nationale Stoffe" betitelt habe [Anfang der achtziger Jahre] — während der Meisterjahre in zwei getrennten Zeiten blühte, einmal in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre, dann in den letztvergangenen Schaffensjahren; oder dass die Landschaft — ausser ihrer Blüte in den siebziger Jahren und um 1890 herum — ihren endgültigen Aufschwung seit etwa der Jahrhundertwende nahm; oder schliesslich, dass die Blütezeit des Porträts — ausser der Vorstufe Ende der achtziger Jahre — besonders die letzten zehn Jahre umfasst. Aber können wir deshalb — ausser vielleicht den Zeiten der vorwiegenden Geschichtsmalerei — diese Perioden etwa die Landschafts-

periode oder die Periode des Porträts nennen, und was wäre auch damit für die tiefere Einsicht in Hodlers Schaffen gewonnen? Das einzige wirklich Wichtige, das durch diese Betrachtung [für den, der sie etwa noch nicht selbst angestellt haben sollte] herausspringen wird, ist der Eindruck der ungeheuren, universellen Kraft, die Hodler entfalten musste, um alle Teilgebiete der gesamten Malerei [etwa mit Ausnahme der Tiermalerei] so zu beherrschen, wie er das in Wirklichkeit tat, so nämlich, dass die Produkte jedes einzelnen, für sich genommen, je das Lebenswerk eines arbeitsreichen Künstlerlebens von höchster Talentkraft sein könnte, und um schliesslich in immer wachsender Zusammenfassung jenen einen gewaltigen dreigeteilten Strom seiner heutigen Kunst zu bilden, der nebeneinanderher die Natur des Menschen, die seiner Geschichte und die Landschaftsnatur in ihrer gesonderten und gemeinsamen Bedeutung zusammenhängend und in so ungeheurem Reichtum auszubreiten vermocht hat. Das ist nun zwar eine so erhebende Einsicht in die Stoffwelt Hodlers, wie wir sie schlechterdings bei keinem anderen grossen zeitgenössischen Künstler in diesem Grade gewinnen können. Dennoch dient sie nicht dem Zweck, den Gesetzen des inneren Ablaufs des Hodlerschen Werkes irgend auf die Spur zu kommen. Dazu müssen wir einen anderen Weg suchen.

Lege ich nun aber den Begriff des „Stoffes als Gehalt“ einem solchen Periodisierungsversuch zugrunde, so ergeben sich sofort eine Reihe fruchtbarer Auslegungsmög-

lichkeiten des Gesamtwerkes Hodlers und zwar ebensoviele, als es Deutungen des Begriffes „Gehalt“ gibt. Von diesen erscheinen mir drei als die wesentlichsten:

I

PERIODIZITÄT DES STIMMUNGSGEHALTES

Betrachte ich den gesamten Ablauf des Werkes mit dem unvoreingenommenen Empfinden eines gänzlich nur auf das Allgemein-Menschliche, auf das Objektiv-Stimmungsmässige des Gehaltes gerichteten Gemüts, so sehe ich zwei grosse Wellen wie Grundwellen unter dem Strom der Werke seit der „Nacht“ einherziehen und sie in zwei Hauptgruppen scheiden und mit zwei seelischen Grundfarben durchdringen. Die erste reicht von der „Nacht“ bis zum „Tag“, welch letzterer schon den Quell- und Springpunkt der anderen Welle sichtbar in sich trägt, die seither, also seit der Jahrhundertwende etwa, das ganze Schaffen Hodlers [mit ganz geringen Ausnahmen den Anzeichen einer dritten Welle!] bis heute beherrscht. Die erste Welle ist die Flut des sozialen Pessimismus, der Weltenschwermut und der tragischen Ergebenheit ins unabänderliche Fatum, die die gewaltigen Werke „Die Nacht“, „Die Enttäuschten“, „Die Lebensmüden“, „Die Eurhythmie“ und „Marignano“ gebar, in denen sich Hodler diese Flut aus dem Herzen stiess, wo er sie [wir haben es in seinem Jugendbericht erfahren, warum], seit er überhaupt fühlte und dachte, schwellend, treibend und quälend jahr-

zehntelang mit sich herumgetragen — eine Last, die ihn manchmal schwer darniedergehalten hatte [einen andern als Hodler aber zermalmt und zerrieben hätte], unter deren Druck jedoch, da er standhielt, Letztes und Ewiges aus dem Menschen in sein Werk einging.

„Es ist das tiefe Lied der Einsamkeit,
Das Königslied der grossen Ungekrönten,
Das Klagelied der würdelosen Zeit,
Das Trotzlied aller nur mit sich Versöhnten . . .“

[Chr. Morgenstern.]

Mitten in der trostlosesten Bedrückung rief sich — stark wie er trotz alledem war — Hodlers Genius einen Trost vom Himmel, da er ihn auf Erden nicht zu finden hoffen durfte: es ist der engelumschwebte „Auserwählte“, dessen Botschaft aus milderen Gefilden dann in der „Eurhythmie“ die Verzweiflung der früheren Gesichte [wie der „Enttäuschten“] schon in tragische Resignation zurückzubannen vermocht hat. Diese schöpferische Resignation wiederum, durch machtvolles Geschehen in „Marignano“ gestärkt, lässt neue Kraft wachsen, die im „Tell“ mit wilder, gigantischer Gebärde den Weg zur endgültigen Befreiung beschreitet. Das Hohelied der Befreiung aber ist der „Tag“, der die Symphonie des ganzen Befreiungsvorgangs umfasst, der im mystischen, zarten „Auserwählten“ seinen Ausgangspunkt genommen.

Der Jubel dieser inneren Befreiung: das nun ist die zweite grosse Welle, die in gewaltigem, sinnenfreudigem und doch so grandios heiligem, durch wahren Höllenschmerz

geheiligtem Taumel Hodlers Schöpferkraft wie eine ungeheure Springflut aufrauschen lässt, die eine verzückte, tanzende, singende, wild liebende, jubilierend arbeitende, Alles — äusseren und inneren Feind — besiegende Gestaltenwelt und eine von einer kosmischen Welthymne durchklungene neue Landschaftsnatur wie aus dem unerschöpflichen Abgrund eines Vulkans in unaufhörlicher Bewegung an den Tag wirft. Denn da sind die verzückt schreitenden Frauen der „Empfindung", die unzähligen einzelnen singenden und tanzenden Frauen der Gruppe „Lied aus der Ferne", die von Urgewalten entfesselten Frauen und Männer der „Liebe", der seinen Reichtum einheimsende „Mäher" und — ein Lied auf die rodende Kraft — der „Holzhauer"; da ist die junge, mit ungeheurer [nie in der Kunst auch nur ähnlich erfasster] Anspannung zur Vernichtung der Landesfeinde ausziehende, nein, jubelnd in den Befreiungskampf ausbrechende Schar der „Jenenser Studenten" — da das reife Männervolk der „Hannoveraner", das mit übermenschlicher Kraft der Selbstzucht den inneren Feind, die Zwietracht, in der gewaltig gen Himmel schlagenden Flamme des Einmutes erstickt!

So hoch gehen diese beiden Riesenwogen der Produktion Hodlers, dass — soweit man auch Ausschau halten mag durch die Völker unseres Zeitalters — kein geistiges Haupt eines anderen Volkes in seinem oder einem anderen Kunstgebiet ihm gleichkommt in der Gewalt der Vision und der Stärke des Ausdrucks dieser urelementaren, allgemeinmenschlichen Empfindungswelt des Höllenschmer-

zes und der Himmelsfreude. Nur gedämpft lässt sich neben Hodler allenfalls jener andere Schweizer, Karl Spitteler, als Bekenner jenes und Künder dieser im „Prometheus“ und im „Olympischen Frühling“ vernehmen. Seinen Meister aber findet Hodler nur über Jahrhunderte hinweg in jenem grössten Visionär der Menschenseele: im Sänger der „Hölle“, der „Läuterung“ und des „Paradieses“.

II

PERIODIZITÄT DER STOFFIDEEN

Prüfe ich nun aber den objektiven Gehalt des Gesamtwerkes Hodlers genauer auf die Stoffideen hin, so ergeben sich innerhalb der beiden grossen Produktionswellen Binnengliederungen, die in der Zusammenwirkung mit jenen erst in bestimmterem Sinne eine Periodizität, d. h. eine einem geheimnisvollen Gesetz der Persönlichkeit gehorchende Wiederkehr von sich entsprechenden Stufen der Entwicklung ergeben. Da grenzen sich vor allem zweimal zeitlose Stoffe scharf gegen historische ab. Beide Male setzt die Periode der Geschichtsmalerei unmittelbar nach dem Hauptwerk der vorangegangenen zeitlos-mythischen Periode ein, beide Male sofort mit voller Kraft und ohne Übergang. Einmal folgen auf die „Eurhythmie“ direkt die grandiosen „Wächter der Freiheit“ [die 22 Genfer Krieger] und der „Rückzug von Marignano“, das andere Mal unmittelbar auf die „Liebe“ [ja fast gleichzeitig] der „Auszug der Jenenser Studenten in den Befreiungskrieg“! Eine höchst merkwür-

dige Regelmässigkeit wird so in die Abfolge der Perioden gebracht — um so merkwürdiger, als beide historischen Werkgruppen durch eine Bestellung von aussen ihren Anfang nehmen. Sollte diese Merkwürdigkeit ein reiner blinder Zufall sein? Oder ist es vielleicht nicht gar so merkwürdig, dass sich die grosse Persönlichkeit ihre grossen Aufgaben zur rechten Zeit erzwingt? — und wäre es nur durch den unbewusst wirkenden magischen Bann der Persönlichkeit, der die Zeitgenossen so gesetzmässig an sich zieht und nach ihren Zwecken lenkt, wie die Gravitation einen fallenden Stein oder das fliessende Wasser! Zumeist nämlich, wenn eine neue Schaffensperiode eines Bahnbrechers für ihn selbst erfüllt ist, sind — wenn es gut geht — die Besten seiner Zeit ungefähr gerade für die vorhergehende oder eine frühere reif geworden. Die grossen monumentalen Aufträge nun, die in diesem Fall die neuen historischen Schaffensperioden eröffneten, sind beide auf die Erfolge der entsprechenden früheren hin gemacht worden. Die Genfer Krieger — auf die der nationalen Periode der achtziger Jahre hin; das Jenenser Bild — auf den Sieg des Heldengesanges von „Marignano“! Den Ursprung der Reihe von entsprechenden Perioden aber, jene Geschichtsmalerei der ersten achtziger Jahre, hat Hodler völlig frei und spontan und ganz aus eigener Selbstherrlichkeit inauguriert. Und auch das ist nicht als Zufall anzusehen, dass jeweilen dann, wenn Hodler zu den grossen historischen Aufträgen griff, immer gerade eine Periode vollendet erscheint. Hätte er doch jene nicht ergriffen oder sie jedenfalls aufgeschoben,

wenn die wesentliche Frucht eines ganzen jahrelangen Ringens nicht schon eingebracht gwesen wäre und durch die neuen Aufgaben hätte gefährdet oder vernichtet werden müssen! So wenigstens hat es Hodler mit den neuesten, heute in Arbeit befindlichen Monumental-Aufträgen gehalten, die ihm schon vor einigen Jahren gegeben wurden und die er hinausschob, bis die noch in Entwicklung begriffene Periode in sich abgeschlossen war.

So darf es nun wohl gewagt werden, in Zusammenfassung beider bisher entwickelten Standpunkte ein Schema der periodischen Entfaltung der Stoffgehalte aufzustellen, die Hodlers Werk der Meisterzeit vor uns ausgebreitet hat:

Erste Periode: *Mythisch-tragischer Pessimismus.* [„Nacht" bis „Eurhythmie". 1890—1895.]

Zweite Periode: *Tragischer Geschichtsheroismus.* [Genfer Krieger, „Marignano", „Tell". 1895—1900.]

Dritte Periode: *Mythisch-hymnischer Pantheismus.* [„Tag" bis „Liebe". 1900—1907.]

Vierte Periode: *Hymnischer Geschichtsheroismus.* [„Jena", „Hannover". 1907—1913.]

Wie es sich aus den bisherigen Ausführungen von selbst ergibt, darf nicht vergessen werden, wie tief jede spätere Stufe in je einer früheren verankert ist. Ferner aber: dass jede Epoche an die ihr entsprechende frühere stofflich und thematisch unmittelbar anschliesst. Abgesehen von den kleineren Werken, die durch eine ihnen stofflich entgegengesetzte Periode sozusagen „unterirdisch" auch eine zeitliche Kontinuität zwischen den beiden ver-

wandten Stufen aufrechterhalten, greift z. B. das Jenenser Bild unmittelbar die [wenigstens kompositorisch] ursprüngliche Aufgabe von „Marignano“ auf und setzt [im Geist] direkt den „Tell“ fort, greift ferner der „Tag“ direkt auf das innere Problem der „Eurhythmie“ zurück u. s. w. [S. Kap. Kompositionsweise.]

Natürlich vermag dieses dürre Schema im übrigen niemals der Fülle von Hodlers Werken gerecht zu werden. Es betont aber die Wendepunkte und bezeichnet die zwischen ihnen liegenden Schaffenszeiten nach dem Stoffcharakter ihrer Hauptwerke. Darin allerdings dürfte es unumstösslich sein.

III

PERIODIZITÄT IN DER WAHL VON TRÄGERN DER STOFFIDEEN

Und schliesslich können wir eine merkwürdige, viel unregelmässigere und stark schwankende Periodizität in bezug auf die Wahl der Stoffträger feststellen, die sich durch alle vier Perioden hindurchzieht und im grossen ganzen eine diesen untergeordnete, ihnen folgende Korrespondenz ist. Nicht dass Hodler jemals geschwankt hätte, ob er die Landschaft, das Tier oder den Menschen zum Hauptträger seiner Stoffideen machen wolle. Das war ihm nie ein Problem, sondern wurde ohne sein Zutun durch den Umstand allein schon ein für allemal entschieden, dass seine Natur zu Stoff*ideen*, also zu einer philosophischeren

Auffassung der Natur [im Gegensatz zu der bloss sensuellen] überhaupt neigte und zu ihrer Erfassung elementar veranlagt war. Dadurch war z. B. die blosse Landschaft, aber auch das Porträt, von vornherein von dem Hauptamt seiner malerischen Lebensaufgabe ausgeschlossen, obgleich diese Zweige, sobald sie Hodler jemals aufgriff, unter seiner Ideenfaust ihrerseits ohne weiteres eine grundsätzliche Erneuerung erfahren sollten. Insofern wäre das Problem nur das schon früher erledigte, also ein lediglich äusserlich quantitatives und müsste bei dieser qualitativen Untersuchung über den Gehalt, wie schon gezeigt, ausscheiden.

Nein, nur insofern der Träger der Stoffidee zu der Idee selbst gehört, d. h. sie allererst ermöglicht oder wenigstens wesentlich beeinflusst, ist auch seine Wahl ein Problem des Gehalts. Das ist in elementarer Weise der Fall bei der Wahl der Geschlechter als Träger der verschiedenen möglichen Grundstimmungen oder Ideen. Darin aber schwankte Hodler, doch so, dass sich ein ganz bestimmtes, psychologisches Gesetz dieser Schwankungen erkennen lässt, das uns dann die Brücke bildet, um von der objektiven Periodizität der Stoffideen den Weg zu finden zu der ihr zugrunde liegenden immanenten subjektiven der geistigen Gesamtpersönlichkeit Hodlers selbst.

Die „Nacht“, jenes erste Dokument von Hodlers endgültigem Aufschwung in das Reich seiner ihm allein eigenen Ideen, versammelt in ihrem düsteren Bann so Männer wie Frauen. Dem Parallelismus zwischen Schlaf und Tod, der wahren Stoffidee der „Nacht“, ist ja un-

erbittlich Alles, was da Mensch ist, unterworfen, und so erhaben ist dieses Gesetz, dass selbst der stärkste Wunsch den Künstler nicht bestechen darf, es aufhebbar in irgendeiner Richtung erscheinen zu lassen. Nur eine Macht behält für Hodler neben dem Tod ihre Majestät: Die Liebe! Sie ist auch inmitten dieser „Nacht", in der der Schlaf das Symbol des Todes ist, auf unsterbliche Art bereit, in die ewige Seligkeit einzugehen: in dem herrlichen, verschlungen liegenden Paar rechts im Vordergrund. Dieses Paar hat übrigens Hodler einige Jahre später — genau so, wie es ist, nur mit genialer Ökonomie ins Aufrecht-Schwebende abgeändert — zum Gegenstand eines eigenen, ganz einzig visionären Bildes gemacht, auf dem das Paar, in ergreifendem Ernst körperlich und geistig ineinandergeschmiegt, durch den unendlichen Kosmos zu sausen scheint. [Das ist Hodlers „Paolo und Francesca"!] Nirgends ist die Permanenz der Liebe für sich von Hodler inniger erfasst und in ihrer kosmischen Gültigkeit so unmittelbar zur Geltung gebracht worden, wie in diesem fast unbekannten Bild, das ich „Kosmische Liebe" getauft habe*. — Nur noch zweimal hat Hodler beide Geschlechter in der Gemeinschaft einer Stoffidee gestaltet und beide Male ist diese letztere derselbe gewaltigste Parallelismus des menschlichen Empfindungslebens bei Mann und Weib: Die Liebe, die durch die Zweiheit der Geschlechter hindurch, im Kampf derselben, den Sieg ihrer Permanenz

* Einzige bisherige Abbildung in meinem, bei Georg Müller in München erschienenen Gedichtbuch „Kosmische Liebe".

nur um so ungeheurer gestaltet, je titanischer der Kampf ist. Ist dieser im „Frühling“ in seinem allerersten, weltfernen, kindhaft unbewussten Zueinander- und Auseinanderstreben, in rührend reiner und schuldloser Tragik und mit einer niemals in der bildenden Kunst erreichten jugendlichen Keuschheit der Empfindung zum Ausdruck gelangt — so ist die wahre gigantische Psychomachie des Geschlechterproblems in dem Monumentalgemälde „Die Liebe“ zum Austrag gekommen. Hier hat die Permanenz der Liebe Menschenleiber beiderlei Geschlechts von wahrhaft antäischer Erdenwucht besiegt mit der Unentrinnbarkeit und der Stärke, die sonst nur dem Tode zukommt. Auf ihm, dem irdisch urtümlichsten Gemälde Hodlers, liegt denn auch, trotz aller Farbenglut, ein unaussprechlicher Schwermutshauch des Todes, und unfassbar bleibt nur, wie es Hodler gelang, diesen ohne jede Bedrückung [wie etwa in der „Nacht“], ja als das wahre, von der Schwere der irdischen Triebe ewig befreiende kosmische Element fühlbar zu machen! — Dieses Bild ist, so wie es heute erhalten ist, leider nur ein Fragment. Seine ursprüngliche Dreiheit in der Wiederholung der liegenden Paare, die natürlich gewaltiger als jede andere Form den Bann der darin waltenden Macht zu tragen vermochte*, ist auseinander gerissen, das Mittelstück zu einem selbständigen Bild gerahmt, die beiden anderen zusammengeflickt worden zu einem — am Urzustand gemessen — wahrhaft traurigen

* Mir ist es glücklicherweise noch in dieser ursprünglichen Form bekannt geworden, auf der Dresdener Grossen Kunstausstellung von 1908.

Stückwerk. Das erscheint [keine noch so zwingenden Gründe der Raumfrage können dieses absolute künstlerische Gefühl zum Schweigen bringen] barbarisch und wird nur dadurch gemildert, dass auch in seiner ursprünglichen Form das Werk — der eigentlichen Absicht des Schöpfers nach — als Fragment anzusehen war, und zwar als eine blosse Studie zu einem ganz ungeheuren Werk: Hodler wollte in einem grossen Saal — hätte man ihm diesen zur Verfügung gestellt und den Auftrag erteilt — einen ganzen riesigen, rings herumlaufenden Fries dieser herkulischen Liebespaare malen, die, alle gleichgerichtet, in unaufhörlicher Wiederkehr wie die brandenden Wellen eines Meeres erscheinen sollten, des in ewig gesetzmässiger Ebbe und Flut endlos bewegten Meeres menschlicher Liebesleidenschaft! Dieser Gigantentraum, mag er auch immer nur ein solcher bleiben, verdient es, späteren Geschlechtern aufbewahrt zu werden. Er wird ihnen, wie nichts anderes, stets klar in Erinnerung rufen, was schöpferischer Parallelismus und was wahre Monumentalität der Empfindung ist. —

Viermal also hat Hodler beide Geschlechter in Gemeinschaft zum Träger der Stoffidee gemacht: Einmal zu Beginn [1891] und einmal am Ende [ca. 1895] der ersten mythischen Periode; weiter wieder einmal zu Beginn [1901] und einmal am Ende [1907] der zweiten mythischen Periode. Von diesen vier sind die beiden die überragenden und ausdrucksmächtigeren, die am Anfang und am Ausgang stehen, während den beiden „inneren" die grössere Zartheit und Innigkeit zukommt. Merkwürdig genug,

wenn man bedenkt, dass gerade zwischen diesen beiden der grosse „Marignano“-Kampf getobt!

Weitaus die grössere Mehrzahl von Hodlers Figurenbildern weist entweder den Mann oder das Weib, vereinzelt oder nur mit seinesgleichen vereint, als Träger der Stoffidee auf. Und zwar sind es die mehrfigurigen Kompositionen von Personen gleichen Geschlechtes, die als die Hauptpfeiler seines ganzen Schaffens sowohl wie der einzelnen Epochen desselben angesprochen werden müssen. Wir werden also in deren Ablauf zwei Hauptlinien voneinander unterscheiden und verfolgen können: mehrfigurige Kompositionen mit männlichen und solche mit weiblichen Stoffträgern.

Bei jedem anderen, als bei Hodler, wäre diese Nachforschung offenbar ein müssiges Spiel, da es gemeinhin dem Zufall des farbigen Reizes oder des Lichtspiels, der Sympathie oder der Vorliebe für „Charakterfiguren“, überlassen bleibt, für die eine oder die andere oder für die gemischte Komposition zu entscheiden. Bei Hodler aber, dessen Stoffwahl von so hochgradig philosophischen Empfindungen kritisch gelenkt wird, müssen wir es anders erwarten. Schon die Tatsache überhaupt, dass er — vom Geschlechterkampf abgesehen — mit Vorliebe „ungemischte“ Kompositionen zur Gestaltung für seine künstlerischen Visionen wählt, spricht dafür, dass eine elementare, philosophische Gesetzlichkeit ihn dazu bestimmt. Und in der Tat, der Parallelismus des Gleichartigen innerhalb eines Geschlechts ist ein gewaltiges Instrument, um die Einheit irgendeiner Stoffidee zum Ausdruck zu bringen.

Versucht der Künstler aber, die verschiedensten Stoffideen durch Figuren einunddesselben Geschlechts zu gestalten; oder besser noch: einunddieselbe Stoffidee einmal durch dieses, einmal durch jenes Geschlecht zu verkörpern, so wird er bald gewahr, dass nicht jede Stoffidee für beide Geschlechter gleich geeignet ist, sondern dass es Ideen gibt, durch die Figuren des einen Geschlechts mit besonderer Kraft, ja solche, die nur gerade durch das eine der beiden Geschlechter überhaupt zur Geltung gebracht werden können. Ideen der letzteren Art sind z. B. fast ausnahmslos die Stoffideen der Geschichtsmalerei, die den Mann als Träger fordern, während z. B. der Tanz oder die Verzückung durch die Natur nur vorwiegend des weiblichen Körpers bedürfen, um uns in ihren Bann zu ziehen.

Diesem elementaren psychologischen Verhältnis gemäss, das die Wahl des Geschlechts der Ideenträger zum mitbestimmenden Faktor des Stoffgehaltes der Kunst macht, verteilen sich nun die „männliche“ und die „weibliche“ Linie seiner mehrfigurigen Gemälde auf die vier verschiedenen Perioden der Abwicklung von Hodlers Stoffideen. — In der ersten, in der seine Empfindungswelt den tiefsten Höllenkreis tragisch-pessimistischer Weltansicht umschliesst, ist ihm [ausser in der „Nacht“] der Mann der einzige wirkliche Träger dieser düsteren Welt — in dem erschütternden Volk von Männern der „Enttäuschung“, der „Lebensmüdigkeit“ und der freiwilligen Aufhebung alles Lebens im Tode, dieser letzten „Eurhythmie“! Nur als

Engelsgestalten, als Botinnen einer anderen Welt, dürfen weibliche Wesen zum „Auserwählten“ herabsteigen und nur, um ihn, das Kind, das die ganze Hoffnung auf eine hellere Zukunft verkörpert, zu schützen vor der rauhen, wilden gegenwärtigen Welt. — In der zweiten, der „Marignano“-Periode, ist Hodler, dem nationalen Geschichtsmaler, der Mann machtvoll erstarkt zum Träger heroischer, wenn auch noch tragischer Tat. [Freudige zu wählen, war ihm durch das andere Thema, den brüderlichen „Einzug der Zürcher in Bern“, das mit dem Marignano-Thema im Wettbewerb zur freien Wahl gestellt war, anheimgestellt gewesen — er hat es nicht getan.] Und auch alle übrigen nationalhistorischen Werke und Entwürfe dieser Zeit sind naturgemäss Männer-Studien. — Fast gleichzeitig aber nun, und zwar mit den vielen ersten Skizzen zum „Tag“ [diese reichen nämlich weit in die „Marignano“-Zeit zurück], rief in Hodlers Seele jene Befreiung von jahrzehntelangem innerem Druck, von der die Rede war, eine ganze neue hymnisch-freudige Welt auf den Plan — mit ihr aber das Weib als ihren bevorzugten Träger, das der göttlichen Weltordnung von Natur, durch die angeborene Harmonie seiner Instinkte, näher steht als der Mann, dessen luziferisch intellektuelles Wesen ihn immer wieder in die Abgründe der Zwietracht mit sich und der Welt hineintreibt. Es ist nun ergreifend, in den verschiedenen Entwürfen zu verfolgen, wie diese eine Stoffidee des „Tages“ durch einige Jahre hindurch zwischen Mann und Weib als ihren Verkündern schwankt, wie sie sich in tragischem Ringen

vergebens abmüht, jenen für sich zu gewinnen* und wie sie endlich triumphierend ausbricht, als es ihr gelingt, das Weib ihrer und ihres Evangeliums würdig zu machen. Erst von da an entsteht dann, um die „Empfindung“ und das „Lied aus der Ferne“ herum, jene ergriffene und verzückte Schar mythischer und doch so einzigartig moderner Frauengestalten, mit denen er das unwahre, durch Tradition versüsste oder durch Nervosität pervertierte Frauenidol der zeitgenössischen Kunst zerschlägt, um es durch die so urgesunde Weibeswahrheit selbst, die er in der Schweiz gefunden, zu ersetzen. — Noch einmal aber zieht mit „Jena“ und „Hannover“ ein Volk von Männern auf, das, von einem einzigen, gewaltigen Jubel der heroischen Tat und der Ideengemeinschaft hingerissen, alles bislang Gestaltete dieser Art in den Schatten drängt und wohl für lange Zeit hinaus das Mass für wahre männliche Monumentalität bilden wird. — Und neuerdings endlich, schon während und dann mit voller Wucht nach der Vollendung des Hannoveraner Reformationsbildes, kehrte Hodler bei Gelegenheit zweier grosser Aufträge für das Zürcher Kunsthaus und für die Zürcher Universität, deren Stoffwahl ihm freigestellt wurde, spontan wieder zu dem hymnisch-mythischen Stoffkreis und zu dessen Hauptträger, dem Weib, zurück. Zwei mächtige Gemälde, grosse eurhythmisch beruhigte Synthesen aller bisherigen Frauen-

* Besonders charakteristisch eine Zeichnung bei Dr. Lindner in Basel [abgebildet bei „Weese, Hodler“, bei S. 25], vier mächtige Männerakte, wie von Götterhand auf die Erde geworfen und wie aus ewigem Schlaf erwachend. Ein Hauch von erschütternder Tragik liegt auf diesem Meisterblatt.

studien sind im Entstehen begriffen, von diesen wurde zuerst eines — ich nenne es, unter Benützung eines eigenen Wortes von Hodler, „Die Freude an der Natur“ — in unzähligen Einzel- und Kompositionsstudien [vgl. unsere Zeichnungen Nr. 52 bis 80] so weit gefördert, dass es schon in Originalgrösse entworfen und untermalt war; dann wurde dieses Bild zurückgestellt zugunsten eines neuen, das ohne viel eigene Vorstudien, als unmittelbare Frucht fast fertig aus einer Nebenentwicklung der Studien zum ersteren entsprang — ich will es, wieder in Anlehnung an Hodler selbst, „Blick ins Ewige“ nennen — und das heute wohl vollendet sein wird [vgl. unsere Zeichnungen Nr. 81 bis 85]. Dieses ist für das Zürcher Kunsthaus bestimmt, während jenes, wenn es jetzt, wie sehr wahrscheinlich, wieder aufgegriffen wird, für die Zürcher Universität ausgeführt werden soll. Ich will hier nicht durch eine genauere Analyse dieser beiden Werke der Öffentlichkeit vorgreifen. Das aber, was im Rahmen dieses ganzen Versuchs einer Periodisierung von Hodlers Welt der Stoffideen von grösstem Interesse ist und woran ich nicht zweifeln kann, das möchte ich wenigstens wagen, vorläufig zu konstatieren und in seiner Hauptbedeutung festzulegen: Hodler hat mit diesen beiden grossen Gemälden zweifellos eine neue, die *fünfte Periode* seines Schaffens eröffnet. Ich möchte sie, nach dem ganzen Grundcharakter dieser weit vorausweisenden Werke, die dritte mythische Periode, die *kosmisch-hymnische* nennen. Denn das ist in einem Grade wie in keinem früheren Gemälde der Grundakkord

der beiden neuesten Schöpfungen: ein Lied unmittelbar an den Kosmos! Und die Menschen in ihnen, die Frauen — scheinen nur noch dazu da zu sein, das Ewige in der Natur, die unvergängliche Schönheit der Welt zu loben. . . .

Dieser ganze periodische Ablauf von Hodlers bisherigem Lebenswerk ist nun aber nichts anderes als das äussere Bild einer gewaltigen inneren Periodizität der Ideenwelt und geistigen Gesamtpersönlichkeit dieses einzigen Meisters. Er war es ja, der in der „Nacht“ jene gewaltige *tragische Kontemplation* erlebte und gestaltete, der in „Marignano“ sein Gemüt zur *tragischen Tat* erhob, der im „Tag“ *den Sieg der Freude* verkündete und mit den Jenensern zur *freudigen Tat* vorwärts stürmte! Und er ist es, der heute in *kosmischer Kontemplation* daran geht, die Ströme seines Schaffens in einer neuen grossen, ungeheuer lapidaren Form zu sammeln! Was Hodler eben in Tat und Wahrheit zum Meister stempelt, was ihn ausser allem andern am meisten von allen übrigen, auch den grössten Künstlern unter seinen Zeitgenossen, unterscheidet, das ist die einzigartige Zielstrebigkeit, die in dieser Periodizität seines schöpferischen Geistes liegt und die wir im neuen Zeitalter wohl bei Persönlichkeiten des Welthandels und der Weltindustrie, bisher aber bei keiner anderen auf dem Gebiete der Kunst in solchem Grade getroffen haben wie bei Hodler. Diese vielleicht unterbewusste, aber nach geheimer höherer Ordnung geregelte, wahrhaft dämonische Erfassung des Ge-

samtzieles in der Abwicklung der Hauptaufgaben des Lebens: das, wenn irgend etwas, ist der unverkennbare Stempel der Berufung, der dem Genie aufgedrückt ist und der seinem Träger die Grösse und die Macht verleiht, vermöge deren allein er sich mit Berechtigung zu einem der Umpräger seiner Zeit erhebt.



VIERTES KAPITEL

HODLERS KOMPOSITIONSWEISE

„Diese doppelte Bemühung, einerseits die Logik der Bewegung auszudrücken, andererseits auf die Schönheit, den Charakter des Umrisses hinzuweisen, erzeugt fast immer bei dem Künstler ein langes Ringen."

Hodler.

„Trachten nach der Einheit, nach einer starken, machtvollen Einheit, das heisst nichts anderes, als einer Sache zur grössten Klarheit verhelfen . . . . Aber damit ist es heute nichts. Die Kunst unserer Epoche beweist es. Ein tolles Hasten nach den Reizen der Verschiedenheit herrscht allgemein."

Hodler.

„Das Kunstwerk wird eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt, und das wird sein: Die Idee der Einheit."

Hodler.



I.

DIE SCHÖPFERISCHE METHODE

Alle für Hodlers Entwicklung wesentlichen Bilder wirken so geschlossen, geordnet und kompakt, dass der normale Beschauer keine Ruhe findet, als bis er sich Rechenschaft gibt, wie der Künstler wohl zu diesem so isolierten Endresultat habe kommen können, um so mehr, als der „Gegenstand“, das Stoffliche, meist doch etwas so trivial jedem Bekanntes ist, wie die „Liebe“, die „Nacht“, der „Tag“, die „Empfindung“, der „Frühling“ u. s. w. Das bei dieser Überlegung typische Ergebnis lautet erfahrungsgemäss: das sei alles Konstruktion, Schema, Illustration einer Idee oder dekoratives Arrangement, abstrakte Stilisierung u. s. w. Das allen diesen Vorwürfen Gemeinsame — ausser dem Unglauben an den Ursprung dieser Themen in der reinen Empfindung — ist das intellektuelle Element: der Intellekt scheint dem Nichtkünstler der einzig mögliche Weg zu sein, der von *seinem* empirischen Erleben zu *solcher* Gestaltung des entsprechenden Erlebens des Künstlers führt. Solch eine Kluft scheint zwischen dem inhaltlichen Erleben und der formalen Bewältigung, der dem Beschauer gegenüberstehenden Endform, zu klaffen, dass dem Laienverstande die Vorstellung, es könnte von jenem zu diesem ein gerader Weg der Intuition, eine blosse kontinuierliche Gradsteige-

rung des Gefühls hinführen, eine Absurdität erscheint. Ein bis an die Zähne bewaffneter Intellekt muss von ihm vorgestellt werden, der sich über das normale, natürliche Erleben stürzt, es vergewaltigt, und ihm durch diese Gewaltsamkeit und Willkür jene Formen verleiht, die so ganz und gar nicht den Formen des eigenen empirischen Erlebens gleichen. Sieht sich der Nichtkünstler dem Problem der bildnerischen Darstellung seiner Augenerlebnisse sowohl als seines Innenlebens [seiner Ideen, seiner Grundgefühle] gegenüber, so wäre er hilflos — wäre da nicht der aus Gründen des Existenzkampfes gewöhnlich noch am stärksten entwickelte Intellekt, der ihm zu Hilfe spränge. Und dieser eben trägt ihm ein Schema zu, eine Konstruktion, irgendeine mnemotechnische Form, die sich ihm im Leben sonstwie schon bewährt zu haben scheint. Aus dieser täglichen Erfahrung des Laien erklärt sich sein allgemeines Misstrauen gegenüber architektonischeren Formen in der Kunst, die nicht seinen Schemata entsprechen, die sogar einem stets gegen diese revoltierenden, schöpferischen Gestaltungswillen des selbstherrlichen Künstlers [und nicht jenem blossen intellektuellen Bezeichnungsdrang des Laien] entsprungen sind und die dieser daher glaubt, mit einem Schein von Recht als Kunstform eines lebenden Einzelnen ablehnen zu dürfen, während er doch so leicht geneigt ist, die sogenannten „grossen Stile“ der Vergangenheit zu adoptieren, sobald ihnen nur die Geschichte die Sanktion erteilt hat.

Ganz im Gegensatz zu diesem Sprung vom Einzelerlebnis zum Intellekt, der für den Laien und Dilettanten charak-

teristisch ist, für die Kunst aber ein Salto mortale bedeutet, geht Hodler seinen Weg zur endgültigen Komposition. Zunächst geht er vom Einzelerlebnis aus und zwar von einem Augenerlebnis an der einzelnen Figur, am Modell. Das ist eine relativ zum fertigen Kunstwerk noch sehr handwerkliche Phase der Entstehung desselben. Was führt ihn nun aber aus dieser hinaus? Viele dieser einzelnen Augenerlebnisse unterscheiden sich offenbar in irgend etwas voneinander; einige heben sich aus der Masse der anderen hervor. Was ist das Kriterium dieses Unterschiedes? Das bestimmte Gefühl offenbar, dass das eine Erlebnis entwicklungsfähiger ist, als das andere. In bezug worauf aber entwicklungsfähiger? Offenbar in bezug auf etwas Unbewusstes, Unterbewusstes, in bezug auf eine noch tief verborgene, irgendwo im Innern schlummernde künstlerische Idee, die einstweilen nur als rhythmische Kraft in Erscheinung tritt und das empirische Objekt zu rhythmisieren beginnt. Ihr zugrunde mag irgendein Elementargefühl liegen, das alle Menschen gemein haben. Was dieses aber als speziell künstlerischen Motor in den Prozess der Formwerdung einsetzt, das ist jener gewisse dunkle Drang, der den Künstler vom Nichtkünstler wesenhaft unterscheidet, der Drang zur Gestaltung, zur absoluten Gestaltung, das heisst zu einer Gestaltung um ihrer selbst willen, zu einer Art Umsetzung dieser Elementargefühle, die neben allem Leben und aller Tat, in die der Nichtkünstler sie umsetzt, ihren Wert und ihre eigene Bedeutung behauptet.

Von da an nun geht der Gestaltungsprozess etwa folgendermassen weiter. Ein Augenerlebnis tut sich also besonders vor den anderen hervor durch diesen bestimmten Gehalt an Entwicklungsfähigkeit in bezug auf eine künstlerische Idee [rhythmische Kraft], das heisst, wie wir es jetzt verstehen können, es eignet sich in höherem Grade zum Ausdruck, zur absoluten Gestaltung des diesem Einzelerlebnis des Künstlerauges zugrunde liegenden Elementargefühls, einer noch unausgesprochenen Stoffidee, die sich ans Licht ringen will. Hier ist der Punkt, wo sich die Wege scheiden: der des Künstlers von dem des Nichtkünstlers oder des Dilettanten. Verführt von der Allgemeinbedeutung jenes Elementargefühls, das als Stoff noch kaum geahnter Formen sich ankündet, greift dieser letztere eben zu jenen Formsurrogaten, die der Intellekt willig genug darbietet und die sich durch ihre summarischen Eigenschaften zum Ausdruck allgemeiner Dinge empfehlen. Gerade das spezifisch schöpferische Vermögen geht ihm ab, das alles Allgemeine neu und individuell erlebt und so den rohen Stoff erst eigentlich zur Stoffidee erhebt. Statt ein neues, unverwechselbares Wesen zu gebären, wie der wahre Künstler es vermag, entdeckt jener — bestenfalls — Formeln. Ob diese Formeln, die hier mit künstlerischen Formen verwechselt werden, sich gerade zum künstlerischen Ausdruck eignen, das wird ihm gar nicht erst Problem. Getäuscht vom Bequemlichkeitstrieb oder von einem unbestimmten Glücksgefühl [der Illusion einer Eingebung], wird vom Unkünstler in diesem Stadium der Arbeit nur gar zu gerne für eine Lösung

gehalten, was nur eine Ablösung des Gestaltungswillens durch den Intellekt ist und was also die Aufhebung jedes weiteren Entwicklungsprozesses der Formwerdung, den künstlerischen Tod selber bedeutet. Der geborene Künstler dagegen kommt überhaupt nicht in die Gefahr, diese Surrogate des Intellekts für Gestaltungsmittel zu halten und hier seine Bestrebungen abzubrechen. Er ahnt eine mögliche Synthese zwischen dem Allgemeingefühl, das durch das Einzelerlebnis angeschlagen ist, und diesem einzelnen Augenerlebnis selbst, und das heisst: eine neue, eigene Form, die ihr innerstes Gesetz ganz aus der geistigen Struktur seiner Persönlichkeit, aus gerade seiner Art der Empfindung jenes Allgemeingefühls bezieht. Diese Ahnung lässt ihn in immer neuen Anläufen das eine Augenerlebnis durchforschen, ergründen, reinigen, auf immer höhere Stufen des Ausdrucks heben, und auf diesem Wege eine Form entdecken, die weder eine abstrakte Formel für den allgemeinen Inhalt, noch auch nur die imitative Wiedergabe einer einzelnen Erlebnisform, sondern das adäquate Gesetz des Ausdrucks für eine Stoffidee ist.

So verfährt in Wirklichkeit Hodler, in unaufhörlicher Übung die eine Stellung, die eine Wendung, die eine Bewegung festhaltend, so dass sie sich wie von selbst nach und nach in alle ihr innewohnenden möglichen Richtungen entwickelt und entfaltet, bis schliesslich durch dieses Auswachsen ein Meer von lauter Einzelstudien buchstäblich Tische und Stühle und Fussboden bedecken, Studien, die aber der Einheit ihres Ursprungs gemäss alle einer ganz

bestimmten Bewegung oder Stellungsgruppe angehören. Fliegt der Blick des Künstlers nun mit der Schärfe, Sensibilität, Behendigkeit und Beutelust des Falken über alle diese, verwandtes Leben in ähnlichen Formen wiedersprühenden Blätter, die er möglichst in strenge innere Ordnung gebracht hat, so drängt das Erlebnis einer unerhörten Summation aller Einzeleindrücke wie aus eigener Schwere zu einem konformen Sammelausdruck. Denn es erregt ein Gefühl, das dem Totalitätsanspruch jenes allen Einzelstudien zugrunde liegenden Elementargefühls adäquat ist. Wie von selbst strömen dann unter dem Druck dieses Gefühls alle diese verwandten Formen zusammen, um sich gegenseitig zu steigern, zu erhöhen, indem sie sich vervielfachen, um dadurch endlich eine Stärke des Ausdrucks zu erreichen, die der jenem Elementargefühl innewohnenden Kraft möglichst nahe- oder gleichkommt. Das ist das, was Hodler den *Parallelismus des Ausdrucks* nennt. Dieser ist also nichts weniger als ein intellektuelles Schema: denn er entspringt aus der unmittelbaren Erfahrung der Steigerung des Eindrucks durch die Wiederholung des Gleichartigen und er ist auf dem Glauben gegründet, dass ihm ein Parallelismus der Empfindung und einer des Objektes selbst entspricht, deren beider gemeinsame künstlerische Form der Parallelismus des Ausdruckes ist.

Doch damit ist der Entwicklungsprozess einer Hodlerschen Komposition noch lange nicht abgeschlossen. Ein „embarras de richesse“ ist es jetzt, der zur eigentlichen künstlerischen Gefahr wird; denn nicht die Wiederholung an sich,

sondern die Wiederholung des Wertvollen ist das steigernde Element, und auch da nicht eine Wiederholung ins Unendliche, sondern die Beschränkung auf das absolut Notwendige. Einem ungeheuren Chor von Einzeleindrücken muss mit der wählenden Vernunft gewehrt werden. Der wahre philosophische Geist des Künstlers, nicht der blosse Intellekt, der nach Zweckmässigkeiten allein beurteilt, muss in diesem Stadium des Prozesses eingreifen: der Sinn für die innere Korrespondenz von Zweck und Mittel, von Stoffidee und Bildform, d. h.: der Sinn für formale Qualität. Dieser hat die Quantität der Einzeleindrücke durch das strengste Richtmass letzter künstlerischer Notwendigkeiten zu schicken. In heissem Bemühen versucht der Künstler, einige wenige Figuren mit allen denjenigen Qualitäten zu laden, die zuvor auf vielen Dutzenden, vielleicht auf einem Hundert von Blättern zerstreut waren [welch letztere noch dazu durch viele ähnliche Studien aus früherer Schaffenszeit vermehrt worden sind; ist es doch typisch für diese schöpferische Art, dass schon lange vor der eigentlichen Formwerdung eines Werkes sporadische Ahnungen desselben den schöpferischen Trieb beschäftigen und ihn immer wieder unbewusst zu tastenden Proben in dieselbe Richtung treiben]. Jede Linie, jeder Punkt einer solchen auserwählten Einzelfigur kumuliert so in sich die Ausdruckskräfte unzähliger vorgeformter, vorgestalteter anderer Einzelfiguren. Aber auch die parallelistische Summation solcher potenzierter Figuren ist nicht schon eine Hodlersche Komposition; sondern ein solcher mehrfiguriger Entwurf unterliegt demselben

Streben nach letzter Ökonomie der Mittel, derselben vereinfachenden Potenzierung der Gestaltung wie schon zuvor jede Einzelstudie; erst aus ebensolchem Ringen der Entwürfe ersteht Hodler die Bildform, die Komposition. Und immer wieder wird auch hier nur das Notwendige und wie gesetzmässig Wiederkehrende aus den Vorformen herübergenommen. Das Mass für die Notwendigkeit aber wird immer höher geschraubt, so dass schliesslich alles künstlerisch Unreine, alles zu akzidentiell Empirische, alles architektonisch Überflüssige aus den Trägern der Stoffidee schwindet. Das wird erreicht durch eine immer strengere Ordnung aller Ausdruckswerte der gesamten Bildgestaltung nach dem Prinzip des ihnen allen *gemeinsamen* Ausdrucksgehaltes, d. h. nach ihrem Verhältnis zur reinen einen Stoffidee. In der wachsenden Annäherung an diese kristallisiert sich eben jene zentrale Form, die sich wie eine musikalische Grundform gegenüber vielen melodischen Einzelformen durchsetzt, während die letzteren dennoch in jener münden, darin aufgehen und darin enthalten sind, wie die Flüsse im Meer. Diese Konzentrierung, dieses Schwingen aller Linien um einen geistig allmächtigen Mittelpunkt herum, diese Identität von Form und Idee nennt Hodler *Eurhythmie der Form.* Sie ist ihm das wahre Gesetz der Komposition.

Eine solche nur durch die Kunst zu verwirklichende Identität von Form und Idee ist aber ein fernes und hohes Ziel der gesamten Gestaltung und kann durch den hochgespanntesten Willen allein niemals erreicht werden, tritt nicht eine überpersönliche Hilfe aus den Urgründen

menschlichen Seins überhaupt hinzu. Wir haben ja die Annahme einer solchen in dem ganzen geschilderten Verlauf des Hodlerschen Produktionsprozesses von Anfang an nicht entbehren können: es ist jener spezifisch dem Künstler zukommende, sein Schaffen von jedem andern unterscheidende dunkle Drang zur absoluten Gestaltung, der nun einer Aufklärung bedarf. Es ist klar, dass jener dunkle Drang, der schon zu Beginn des Entwicklungsprozesses dem einen Augenerlebnis den Vorzug vor dem anderen gibt, im Verlauf der Entwicklung nicht aufgehört hat, in seinem wählerischen Sinne tätig zu sein. Er wird so in immer steigendem Masse in Anspruch genommen, erlebt selbst einen Entwicklungsprozess, eine Reinigung und Klärung, die den Künstler schliesslich zum gänzlichen Auswirken seiner Idee und zum vollen Bewusstsein der Tragweite seines Schaffens bringt. Dieser Drang — haben wir gesagt — ist der wahrhaft künstlerische, der zur absoluten Gestaltung drängt. Damit aber ist nur sein Ziel ausgedrückt, nicht seine Herkunft und nicht sein Weg. Er entspringt in dem unserem Bewusstsein unzugänglichen Innersten der Vernunft, wo auch die letzten Ideen über Welt und Gott ihren Ursprung haben. Er richtet sich auf die Verbildlichung dieser letzteren, einer Verbildlichung eben, die ihr Urbild nicht aus der Welt der Erscheinung — der sie nur die einzelnen Elemente entnimmt —, sondern eben aus der Welt jener Ideen nimmt. Dieser Drang ist auch der oberste Richter in der eurhythmischen Wahl, und da sein Richt-

mass letztlich nicht mehr ein spezifisch künstlerisches, sondern auch ein dieses selbst bedingendes Prinzip ist, trägt er in die Kunst jenes Element herein, das diese als *notwendige* Äusserung menschlicher Vernunft erscheinen lässt. Er gibt dem Absolut-Individuellen, dem unwiederholbar Persönlichen jeder eigenen eurhythmischen Form- und Stoffidee das zwingend Allgemeine, Überpersönliche und Überkünstlerische einer Vernunftwahrheit — ja jener Drang zur absoluten Gestaltung ist nichts anderes, als eine besonders intensive, *die* aktive Form des innersten Vernunftglaubens selbst, der in alle Tätigkeit menschlicher Vernunft die Quelle ihrer ganzen Existenz: ihren kosmischen Sinn und Gehalt, ausgiesst. Diese Überlegung macht uns klar, dass Kunst als Kunst gar nicht existieren könnte ohne diesen Drang und seinen Ursprung im Grundwesen der Vernunft selbst, — oder umgekehrt: dass alles, was dieses ursprünglichen Quellpunktes als obersten Gehalts entbehrt, nicht grosse Kunst, nicht wahrhafte Kunst sein kann! Dieses Gefühl, dieser Drang, der allein die Kunst mit dem Ewigen verankert, das ist das kosmische Gefühl, ist, wie es Hodler nennt, das Gefühl für die *Permanenz alles Wesenhaften*, ist der übermenschliche, prometheische Trieb, dieser kosmischen Permanenz auch innerhalb der Natur — vermöge der in ihr und mit ihr tätigen Kunst — zum Sieg zu verhelfen. Dieser Trieb aber ist nicht nur der Richter der eurhythmischen Wahl, sondern der Lenker des ganzen Kompositionsprozesses.

II

DER „STIL“

1. IN DER ZEIT UND IM WESEN

Hodler ist mit mächtigen Schritten aus einer Stil-Epoche der modernen Kunst, der Zeit voraus, in die notwendige folgende geschritten, diese mit sich überhaupt erst heraufführend. So umfasst seine Kunst innerhalb der gewaltigen Amplitüde seiner Persönlichkeit zwei Stil-Zeitalter gleichermassen in sich. Das ist das Grosse und Unvergleichliche am ganzen künstlerischen Phänomen Hodler im Vergleich zu den paar Anderen unserer Epoche, dass seine Entwicklung aus den impressionistisch-sensualistischen Anfängen [die doch in ihrer Art Vollendetes an den Tag brachten] zu dem den innersten Vernunftnotwendigkeiten gehorchenden Stil seiner Werke von heute unserem ganzen Zeitalter einen natürlichen Weg in die Zukunft vorlebte, auf dem er uns die konsequente Überwindung der Einseitigkeiten der impressionistischen Kunst lehrte. Dies schwierige Werk erfüllte er nicht dadurch, dass er sich in kontradiktorische Opposition zu dieser selbst stellte, sondern dadurch, dass er die impressionistischen Probleme überwand, *indem er sie löste* und indem er sie eines nach dem anderen in den unvergleichlich weiteren Rahmen seiner durch philosophische Naturauffassung gezeitigten Stoffideen und Stilprobleme mitaufnahm.

Das unterscheidet — ausser seiner originalen Philosophie selbst — Hodlers Ideenkunst denn auch gründlich von jedem historisch früheren Versuch einer solchen [wie etwa dem stofflich und stilistisch völlig aus der Renaissance abgeleiteten Nazarenertum] und schützt sie von vornherein vor jedem, auch noch so berechtigten Einwurf gegen einen solchen: beweist nämlich, dass sie einerseits keine Epigonenkunst, andererseits keine blosse Oppositionskunst, sondern eine autochthone, zeitgenössisch synthetische Kunst ist. Eine andere „Überwindung" der Gegensätze in der historischen Kunstentwicklung als die Synthese aus eigener Kraft und souveräner eigener Naturbeherrschung gibt es nicht und ist nur von unreifen, auf der Stufe des Intellektualismus erstarrten Köpfen Hodler angedichtet worden. Insbesondere geht die oft behauptete, kontradiktorische Entgegensetzung von Hodlers Stil und dem Impressionismus von einem völlig falschen Begriff des grossen Stiles überhaupt aus, den man durch den nicht wesentlich künstlerischen Begriff des Geometrisch-Dekorativen erfüllt glaubt. Dieser ist allerdings in bewusster oder unbewusster Entgegensetzung von naturunabhängigen Formen mathematischer Anschauung gegenüber den Naturformen entstanden, kann auch in dem Begriff des Stils mitenthalten sein, ihn jedoch niemals ausmachen. Denn der wirkliche grosse Stil geht weit über diese bereits von halbwilden Naturvölkern betätigte mathematische Dekorativität hinaus, seine Grundbedingung, das Hochgeistige, das ihn vor der blossen Dekorativität auszeichnet, ist jene

mysteriöse Fähigkeit, den letzten metaphysischen Dingen, seien sie aus eigenem Gut oder aus dem der Gemeinschaft bestritten, grosse Form zu verleihen — eine Fähigkeit, die wir bei den Werken der Chinesen, der Ägypter, der Griechen wie der Gotiker gleichermassen als letztes Kriterium für ihren Stilgehalt anzuwenden vermögen.

Grosse Form aber — das lehren uns, recht verstanden, dieselben Werke, vor allem die der Ägypter — ist unzertrennlich verknüpft mit grosser Naturauffassung und kann nur aus ihr hervorgehen. So ist konsequent denn auch Hodlers Verhältnis zur Natur ein von demjenigen der meisten zeitgenössischen Künstler verschiedenes, ein ebenfalls synthetisches. Ebensoweit davon entfernt, ein Sklave der Naturbegebenheiten zu sein, wie davon, in verblendeter philosophischer Anmassung die Schönheit oder gar die Wirklichkeit der Naturformen zu leugnen [wie es heute bei den Ultras Mode ist, die sogar Hodler, nur aus Gründen seiner autochthonen Art, die doch fern von aller Anarchie ist, noch für sich in Anspruch nehmen], ist Hodlers Verhältnis zur Natur das wahrer Demut, wie es sich einem Geiste ziemt, der trotz allen Zufällen und Verschiedenheiten in der Natur daran glaubt, dass in ihr ein ewig gegenwärtiger, permanent-wesenhafter Geist waltet. Dieser Glaube gibt Hodler die Gewissheit, dass alles, was wahrhaft natürlich sei, weit über allen menschlichen Erfindungswitz erhaben sein müsse. So könnte er *gegen* die Natur und die elementaren naturgegebenen Formen

einfach nicht produzieren, wie mir das Hodler zu verschiedenen Zeiten beteuert hat. Z. B. habe er niemals Kentauren oder ähnliche Phantasiegestalten malen können, wie etwa Böcklin. „Solche Zusammensetzungen von Tier und Mensch“, so meinte er einmal, „sind mir von jeher ein Greuel gewesen.“ Nur *mit* der Natur, durch sie hindurch, konnte dieser doch so ungeheuer eigenwillige Geist über sie hinausschreiten, und auch dies Hinausschreiten würde er nie wahr haben wollen und für frevelhafte Anmassung erklären, es zu beabsichtigen. Indem er so jeder Einmischung aller bloss formalen „erfinderischen Einbildungskraft“ in die strenge Logik der künstlerischen Naturerforschung den Krieg erklärte, hob sich Hodlers Stil — trotz, oder gerade durch seine [Natur-] Ideenkunst — weit weg von jener gewissen literarisch papierenen Gedankenmalerei, wie sie etwa Max Klinger vertritt, und wie sie heute, nur mit Zugrundelegung von etwas anderer „Literatur“ und von allerlei metaphysischen Taschenspielereien, in einem grossen Teil der naturverlassenen „Zeitkunst“ [besonders der futuristischen] ihre Auferstehung feiert.

Nicht Verneinung der Natur also und ihre Ersetzung durch Abstrakta, sondern *Erfüllung* einer durch letzte Filter menschlicher Vernunft gereinigten, mit der Gewalt überpersönlicher, kosmischer Empfindung erfassten Natur *in der Gestaltung:* das ist Stil. In diesem Sinn allein ist auch Hodlers Stil aufzufassen.

2. IN DEN WERKEN

Es ist bezeichnend für Hodler, dass seine philosophischen Prinzipien zugleich seine Schaffensprinzipien sind. Sie sind auch seine besonderen Stilprinzipien. Mit ihrer Entdeckung war für ihn die Frage des Stiles selbst ein für allemal erledigt. Da diese Entdeckung in den Beginn der Meisterzeit fällt, so gibt es innerhalb dieser keine eigentlichen Stilperioden mehr; sie ist vielmehr selbst eine einzige, homogene Stilperiode, und unter der herrschenden Stildominante lassen sich nur gewisse Minima und Maxima der Erreichung derselben feststellen. Diese folgen nun allerdings einer gewissen Periodizität, die sich natürlich im wesentlichen an die innere der Stoffideen anschliesst, jedoch keine Bedeutung für sich beansprucht.

Die Hauptkompositionen Hodlers lassen sich aber klar in zwei Stilgruppen verteilen, in eine *parallelistische* und eine *eurhythmische*, je nach dem Grade, in dem sie vorwiegend nach dem einen oder nach dem anderen der beiden fundamentalen Hodlerschen Prinzipien der Komposition gebaut sind. Die Permanenz aber ist kein Gestaltungsprinzip, sondern ist der oberste Massstab für den Gehalt der einen wie der anderen Gruppe, ohne dass irgendein Vorrang der einen oder der anderen in bezug auf sie tatsächlich behauptet werden könnte, obschon dem Wesen nach der eurhythmische Stil für den Ausdruck wenigstens der nur religiös zu erfassenden kosmischen Permanenz sich als geeigneter erweisen wird.

1. *Die rein parallelistische Stilgruppe.* Die grossen typischen Werke derselben sind: „Die Nacht“, „Die Enttäuschten“ und „Die Lebensmüden“ in der ersten Periode; „Die Schlacht bei Näfels“ und der *zweite* „Marignano“-Karton in der zweiten; „Die Empfindung“ und „Die Liebe“ in der dritten — aber kein grösseres Werk mehr in der vierten und fünften Periode. Die beiden Kronwerke *reinen* parallelistischen Stils sind das zweite und das letzte der genannten, „Die Enttäuschten“ und „Die Liebe“, während die zweite Fassung von „Marignano“, obschon von meisterlichem Formenparallelismus, nicht als ein solches aufgeführt werden darf; stellt dies grosse Werk doch eine Art Kompromiss vor, oder besser das Produkt einer Reduktion des ersten Entwurfes, der einer überparallelistischen, stark eurhythmischen Idee entsprungen war, für die sich das Verständnis des Publikums aber nicht als reif erwies; indem Hodler in seinem zweiten Entwurf darauf Rücksicht nehmen konnte, ohne doch damit einen andern Kompromiss als den mit einem anderen eigenen [nicht fremden] Gestaltungsprinzip zu machen, das beweist nicht zum geringsten seine wahre Genialität, mit der er sich seinen produktiven Einfluss auf die Öffentlichkeit zu sichern wusste, ohne eine Einbusse am eigenen Stil zu erleiden.

Der Stil der Werke dieser Gruppe kann nun aber nicht deshalb etwa als der „reine Parallelismus“ bezeichnet werden, weil ihnen allein eine wahre und konsequente parallelistische Naturauffassung zugrunde läge — in diesem Sinn wären *alle* Hauptwerke Hodlers reinen parallelistischen Stils;

sondern in dem Sinn allein, dass kein wesentlich anderes Element als eben der Parallelismus der Natur für die stilistische Struktur der Bildform massgebend war. Natürlich hat auch hier eine gewisse eurhythmische Wahl der unendlichen Formenwiederholung der Natur gegenüber stattgefunden. Das „Eurhythmische“ hat hier aber nur beschränkend eingegriffen und ist nicht zum konstitutiven Prinzip der Bildform erhoben worden, dem der Parallelismus der Form dienend unterworfen wäre. Daraus ergibt sich ein strengerer Anschluss dieser Werke an die Natur, nicht nur in den Einzelformen, sondern im ganzen Geiste. Das darf wiederum nicht so aufgefasst werden, als liessen die „eurhythmischeren“ Werke es an Treue der Naturbeobachtung fehlen — diese Treue ist vielmehr die [in der geringsten Skizze sogut, wie im philosophisch durchdachtesten Hauptwerk Hodlers] nie verlassene Voraussetzung seines ganzen Schaffens. Worauf es hier ankommt, ist, dass Hodler in den Werken dieser ersten Gruppe keinen anderen architektonischen Formen für den Bildaufbau Bedeutung gab, als denjenigen, die ihm durch die Natur selbst [natürlich bei strengster Wahl] geboten waren. Dadurch zuerst wurde Hodler für unser Zeitalter zum Neubegründer einer Stilkunst, und zwar nur als Wiederentdecker ewig gültiger und in der Kunst früherer Kulturen längst anerkannter und angewandter Naturbedingungen des Stils. [Man vergleiche mit Hodlers Parallelismus z. B. den der Ägypter, oder den der byzantinischen Mosaiken und der romanischen und gotischen Glasfenster! Aber auch — nur in gewissen Bildern

— Giotto.] Als solcher aber wird er auch ewig recht behalten. Allem Wandel des Geschmacks werden seine parallelistischen Hauptwerke trotzen schon allein vermöge dieses ihres Wahrheitsgehaltes, und das heisst nicht der bloss stofflichen Naturwahrheit, sondern des Gehaltes an gesamtkünstlerischem Geist der Naturerforschung und Naturdeutung, der nicht zu trennen ist von dem ursprünglichen Geist der Stilenergie, der diesen Werken die Bildform gibt.

Versuche ich nun, die zweite, eurhythmische Stilgruppe zusammenzustellen, so bemerke ich bald, dass es in Hodlers Produktion Werke gibt, bei denen wir schwanken können, ob wir sie der einen oder der anderen Gruppe zuweisen wollen. Es gibt nämlich Übergänge von dem einen zum anderen Prinzip in dem Sinne, dass zwar parallelistische möglich sind, denen gar keine Eurhythmie im Aufbau zuzukommen braucht, um doch als reine Stilwerke gelten zu dürfen [wie die eben genannten], dass aber andererseits auch die absoluteste Eurhythmie in der Wirklichkeit undenkbar wäre ohne den Formenparallelismus. So gibt es Werke, deren Formenparallelismus zwar ausser allem Zweifel steht, ja noch als konstitutiv für die Bildform angesehen werden muss, in denen aber bereits eine eurhythmische Formidee um die Durchsetzung ringt, ohne aber schon die Herrschaft über die parallelistischen Formen erlangt zu haben. Solche *Übergangswerke* können wir in drei Perioden von Hodlers Schaffen der Meisterzeit finden. Als solches muss vor allem das Gemälde „Eurhythmie“ selbst gelten, das weniger in formal-kompositorischer Be-

ziehung, wenn auch im Erlebnis viel gewaltiger eurhythmisch wirkt als der ihm zeitlich vorausgehende „Auserwählte“. Dann der *erste* Entwurf zu „Marignano“, der trotz realistischerer Einzelformen, einer viel reineren eurhythmischen Grundidee entsprang, als der zweite; jener hatte nämlich bereits eine Form entdeckt, in der Individuum und Gemeinschaft — der geschichtsphilosophische Gegenstand aller echten Geschichtsmalerei — in einem viel klareren Verhältnis gezeigt wurden, und zwar in dem wundervollen formalen Widerspiel der riesig im Vordergrund aufgereckten, ganz wenigen Protagonisten zu der fern abziehenden, geschlossenen Heeresmasse, ein Thema, das erst viel später im „Auszug der Jenenser Studenten“ seine klassische Lösung finden sollte. — Zu diesen Übergangswerken muss auch noch der „Frühling“ gerechnet werden, dessen eine Figur, das Mädchen — das übrigens Hodler später auch einzeln behandelt hat — vollendet eurhythmisch empfunden ist; ferner der „Bewunderte Jüngling“, der wie der „Frühling“ kurz nach dem „Tag“, dem eurhythmischen Meisterwerk, entstanden ist, aber nur in der Idee, nicht in der Ausführung von demselben Geiste ist.

Diese Übergangswerke treten oft unmittelbar nach rein parallelistischen Hauptwerken auf, kehren aber auch nach höchsten Gipfeln der Eurhythmie immer wieder und führen immer wieder zu neuen solchen hin. Das ist uns eine Bürgschaft dafür, dass trotz aller Vollendung der künstlerischen Naturerforschung und der ihr folgenden

natürlichen Stilbildung in den parallelistischen Werken Hodlers schöpferischer Geist sich niemals dabei beruhigen konnte, sondern, von einem unbekannten, aber überaus mächtigen Faktor seines Geistes selbst immer aufs neue angestachelt, über diese relative Stil-Vollendung hinaus unermüdlich nach einer absoluteren strebte, deren oberster Massstab nicht mehr in der Natur, oder besser in den Natureinsichten zu suchen ist, sondern in der tiefsten Vernunft selbst, die auf unerklärliche Weise vermag, ihren religiösen Ahnungen in der Kunst eine Formgesetzgebung mitzugeben, die sich stets auch innerhalb der Naturgesetzgebung, sie benutzend und über sie oft triumphierend, durchzusetzen bestrebt ist.

Direkteste Produktionsform dieser Art ist die Musik. Wir können so Werke der bildenden Kunst, die sich mehr oder weniger dieser Formwerdung nähern, musikalischere nennen. „Eurhythmie" im Formsinn ist also eine musikalischere, absolutere Gesetzgebung für den Aufbau einer Komposition, als sie die Natur und auch die Naturerkenntnis zu bieten vermag. Das Mass für sie aber ist nicht die grössere oder geringere Unterdrückung der Naturformen, wie das heute von vielen Intellektualisten unter den Künstlern vertreten wird, im Gegenteil: da wo sich reinste Musikalität mit höchster Naturtreue zu vereinigen vermag, da ist grösste Eurhythmie. Hodlers Werke von solcher grösster Eurhythmie bilden nun

2. *die eurhythmische Stilgruppe.* Die repräsentativsten Werke sind: „Der Auserwählte" in der ersten Periode;

„Tell“ in der zweiten; „Der Tag“ in der dritten; „Jena“ und „Hannover“ in der vierten; schliesslich das letzte Werk „Blick ins Ewige“ in der fünften und letzten bisherigen Periode. Ihm wird sich höchstwahrscheinlich in demselben Geiste das bereits entworfene grosse Gemälde „Freude an der Natur“ anschliessen. So wie wir — nur mit einzelnen Unterbrechungen — in der ersten und zweiten Periode die rein parallelistischen Werke gehäuft sehen, so in den späteren die eurhythmischen. Ein Zug fortschreitender Vergeistigung der Naturformen beherrscht so Hodlers Stilentwicklung im Ganzen. Ausserhalb dieser und hoch über ihr überhaupt — in dem Bereich, wo die Kunst ewig am Ziele ist — steht aber der „Tag“, in dem Hodler am vollkommensten eurhythmisch gestaltet hat. Und das heisst: hier hat er mit unüberbietbarer Naturtreue in der hinreissendsten musikalisch-architektonischen Form das reinste Abbild einer kosmisch-religiösen Idee geschaffen, das vielleicht von dem neuesten Werk, dem „Blick ins Ewige“, nur durch die noch grössere Einfachheit übertroffen wird. In der Erfindung dieser eurhythmischen Form aber ist Hodler kein blosser Wiederentdecker mehr — denn nie in der ganzen Geschichte der Kunst gab es eine ähnliche Gestaltungsweise —, sondern der echte grosse Neuschöpfer einer Form, die dem geistigen Gehalt einer ganzen Zeit Gestalt gibt: der Inaugurator einer neuen Stilepoche, als der er niemals der Vergessenheit anheimfallen kann.

Hodler vermag nämlich gerade in seinen eurhythmischen Werken das unfassbarste, absoluteste Gefühl geistiger Ge-

meinschaft unter Menschen, das in einem ganz innerlichen, kosmischen Sinn religiöse, im Bilde spürbar zu machen, ohne es in irgendeinem Symbol sichtbar zu verkörpern, wie das die alten Völker für ihre religiöse Geistesgemeinschaft in ihren traditionellen Gottheiten, die Byzantiner und Gotiker, ja noch die Renaissance-Künstler, in Christus oder der Madonna besassen. Das ist nun eine ganz besondere Stärke der eurhythmischen Form. Die Figuren eines besonders eurhythmischen Werkes nämlich — wie z. B. des „Tages“, oder des „Blickes ins Ewige“ — gruppieren sich nicht um eine sogenannte „Zentralfigur“, sondern schwingen in ihren Umrissen um einen unsichtbaren Mittelpunkt, den „geistigen Schwerpunkt“ des Bildes. Aller sonst in einer solchen Mittelfigur aufgestapelte Gehalt an zentralisierender, die ganze Komposition innerlich zusammenhaltender Kraft erscheint wie durch Umschaltung in die Bildfiguren selbst übergeleitet, die so — im Gegensatz zu den passiven „Nebenfiguren“ etwa einer Renaissance-Komposition — die aktiven Hauptträger der Bildidee werden. Als solche scheinen sie geradezu wie aus eigenem Entschluss, aus dem Antrieb der gleichen Ergriffenheit, zu einer inneren Gemeinsamkeit zusammenzustreben. Das ist auch in den Gemälden der Fall, die — rein äusserlich-symmetrisch betrachtet — eine klar bezeichenbare Mittelfigur haben. So bei den um den „auserwählten“ Knaben zu einer Weihegemeinschaft zusammengeschwebten Engeln — so auch, mit gewaltig verstärktem Antrieb, bei den „Hannoveranern“. Ja, bei

den letzteren erscheint die schwörende Mittelfigur wie ein blosses Ausstrahlungsprodukt des Gemeinschaftswillens aller, nicht als ein überredend Treibender, sondern als ein machtvoll Hingerissener und Getriebener, als die Funktion der Gesamtheit.

DIE QUELLE DES GROSSEN STILS

Durch diesen, der ganzen Geschichte der Kunst gegenüber — im Gegensatz zum Parallelismus, einer blossen Wiederentdeckung — gänzlich neuartigen eurhythmischen Stil macht Hodler seine Kunst zum unmittelbaren Instrument spezifisch neuzeitlicher Ethik und Religiosität, die in ihrer ganzen besonderen Eigenart vor ihm überhaupt noch keinen gestaltenden Verkünder gefunden hatte, der ihr gewachsen wäre. Denn das eben ist ja der Stempel der ganzen ethischen und religiösen Erneuerung, die durch die grössten deutschen Selbstdenker, durch Luther, Kant und Fries, heraufgeführt wurde und die vom grossen Herzen aller Kultur, von Deutschland aus, das ganze erstarrte ethische und religiöse Leben der Völker mit neuem Blut durchpulste: der Geist der Selbstbestimmung und die Ersetzung aller Symbole durch die reine Gottidee, wie sie schon im Geist der ersten Christen lebte, aber nicht durchzudringen vermochte. Wie eine einzige Menschenseele im Sinne dieser für uns das ganze Universum aufwiegt [„Der Auserwählte“], so gilt uns jede autonome Regung zur Gemeinschaft in irgendeiner edlen Idee [„Marignano“, „Jena“,

„Hannover"] mehr als alle aufgeklärteste Despotie, Hierarchie und überhaupt heteronome Autorität der Welt.

So ist Hodlers ganzes neueres mythisches Werk ein einziges Lied der Menschheit an die Gottheit, die Geist ist, und seine Geschichtsmalerei ein grossartiges Bekenntnis zur menschlichen Solidarität, zum Ethos der autonomen Gemeinschaft. Das ist Hodlers wahre Grösse des Stils, dass ihm dieser nicht bloss aus einer originalen Philosophie oder gar nur aus intellektueller Formüberlegung, sondern letzten Endes aus dem instinktiven Zusammenhang mit dem, gegenüber früheren Zeitaltern, völlig veränderten Geist der Zeit erstanden ist, den er — und das ist wahre Genialität — ohne sich darum bemühen zu müssen, besser verstanden hat, als irgendein anderer Künstler unserer Zeit. Eben indem es ihn trieb, der innerlichsten Geistigkeit seiner Epoche Gestalt zu verleihen, musste seine Kunst alle historischen Formreminiszenzen abstossen, wie ein kräftiger, junger Baumtrieb die morsche Rinde seines Stammbaumes. Sie musste aus eigener Kraft Formen ansetzen, die dieser innerlichen Geistigkeit entsprachen und sie rein und unverfälscht zum Ausdruck brachten. Dadurch eben, dass Hodler diese autonome Geistesart anerkannte und teilte, die keiner heterogenen Symbole ihrer dennoch wahren und tiefen Religiosität mehr bedarf, erstund ihm die Pflicht, alle Kapitalien, die die Kunst bisher in ausser ihr liegenden Werten — in theologischen oder teleologischen Göttern, Götzen und Symbolen — angelegt hatte, zurückzuziehen und ganz aus eigenem Gut, nur auf sich selbst

gestellt, das titanische Werk zu beginnen, die Kunst, die noch in ihren besten Vertretern — Feuerbach, Böcklin, Marées — mit vergangenem Kulturgut wucherte, wieder in ihrer eigenen Zeit zu verwurzeln [nicht in der Oberfläche, sondern in ihrem Grund] und wieder auf die Zukunft einzurichten und ihr so die Aussicht zu eröffnen, Stil wieder in dem Sinne zu werden, wie es jede wahrhaft grosse Kunst früherer Epochen war: der echte, autochthone Ausdruck eines ganzen Zeitalters! Dies allein ist wahre und erstrebenswerte Klassizität!

Viele empfinden dieses Einzige, was der heutigen Kunst not tut. Die Besten unter ihnen, die Schöpferischen, erleiden mit Beseligung die Nötigung dieses neuen „Willens zur Gestaltung". Keiner als Hodler hat bis jetzt vermocht, die Quellen der neuen Grösse wirklich zum Fliessen zu bringen, denn keiner hat sie dort gesucht, wo sie allein zu finden sind: in der Grundnatur der menschlichen Vernunft und dem Rätsel ihrer Gemeinschaft, die sie unter Menschen stiftet. Nicht die Mittel und die Mittelchen einer neuen Darstellungsart bedürfen der Aufmerksamkeit und des Denkens unserer Künstler, sondern die Grundempfindung und das Denken selbst muss erneuert werden. Mit dieser Reform müssen alle anderen Reförmchen ganz von selbst kommen, angesichts ihrer haben die Streitigkeiten um sie, haben reine Geschmacksfragen zu verstummen. Es hiesse denn auch einen Berg mit einer Lupe betrachten, wollten wir an Hodlers Werk mit Geschmacksurteilen artistischer oder naturalistischer Art

herumkritteln. Hodler setzt einen Kraft-Organismus in die Welt, keine blosse Kunst. Dieser wirkt andauernd weiter, sofern man nur eine seiner Grundwirkungen begriffen und in sich aufgenommen hat, auch wenn die unmittelbare Wirkung seiner Einzelwerke ausbleibt. Hodler ist das grosse Symptom eines Stilwandels an der Wende zweier Zeitalter.

Wohin mag diese Wende gehen? Auch wenn wir darauf nicht schon eine Antwort wüssten, müsste uns das Bewusstsein beglücken, wie sehr wir heute an einem neuen Beginn stehen, wie stark wir schon mitten in der Umwälzung drin stecken. Denn es kann nur eine starke Zeit sein, in der sich so viel entscheidet und in der so Ungeheures gewagt wird, auf allen Gebieten. Angesichts dessen will es fast ein Kleines scheinen um die vielen Wehen, die das Kunstleben von heute zu zerreissen drohen. Und doch sind auch sie nur der Ausfluss einer neuen, in ihren Zielen vielfach noch gänzlich verworrenen, aber ebenfalls ungeheuren Anstrengung, die der schöpferische Trieb auch auf allen Gebieten der Kunst macht, um vermöge seines Gestaltungswillens die unabsehbaren neuen, wie über Nacht der Kunst erstandenen Aufgaben zu bewältigen und heutige Menschengrösse in unvergängliche, ihr angemessene Form zu zwingen.

Wir glauben aber sogar die Richtung zu sehen, in die jene Wende die Kunst führen wird, ja vereinzelt schon geführt hat: einer neuen, durch und durch autochthonen, urtümlich starken Klassizität entgegen, die den schwäch-

lichen mystischen Stil der Pseudo-Romantik in Kürze ablösen muss, der heute noch herrscht, der aber morgen schon verblichen sein wird, vielleicht rascher noch, als die Quelle selbst zu fliessen aufhört, der diese Kunst ihr einziges Scheinleben verdankt: die der durch und durch halt- und gehaltlosen Romantik Schellingscher und Hegelscher Herkunft, deren jesuitisch spitzfindige Logik und deren verblasene Gedankenwüste der Tod aller unmittelbar schöpferischen Tätigkeit, insbesondere jeder künstlerischen Gestaltung ist.

Noch ist das Werk des neuen Stiles nur begonnen, aber nicht getan. Denn es fehlt uns noch allzusehr jene höhere Bindung der ethischen Gemeinschaft vielleicht nicht so sehr wie der Religion, ohne die auch das gewaltigste Ringen eines schöpferischen Titanen verdammt ist, Stückwerk zu bleiben. Bedenkt man, in welchem Grade gerade die Einheit der Volksreligion der Grund der Grösse aller Kunst der alten Kulturvölker war, könnte man dieser Schwäche unserer Zeit gegenüber jeden Mut sinken lassen. Denn es gibt heute keine religiöse Volksgemeinschaft mehr, und wo es etwas Ähnliches noch gibt, ist sie nicht der neuen Sehnsucht geweiht, sondern alten, überlebten Symbolen hingegeben, die dieser niemals mehr genügen können. Doch ist es mit diesem Faktor des grossen Stils eben durch die religiöse Revolution im Sinne der Autonomie, die das Werk der vier letzten Jahrhunderte war, vielleicht grundsätzlich anders geworden. Nicht dass er entbehrlich geworden wäre. Aber es mag sein, dass heute der Weg der religiösen

Zusammenfindung durch grössere und geheimere Tiefen der Menschenseele führt, wohin Konfessionen und Kirchen nie zu dringen vermögen und auch nicht zu dringen brauchen, um eine Einheit in religiöser Hinsicht zu erzielen. In diesen tieferen Religionen der Seele aber kann der Weg zu einer neuen Einheit längst beschritten sein, auch wenn wir dessen nicht sogleich gewahr zu werden vermögen. Ja, es mag sein, dass wir die Erstarkung des religiösen Gemeinschaftswillens erst nach und nach in dessen Auswirkungen im sozialen Leben, vor allem aber in den Künsten erkennen können.

Denn unser Weg ist notwendig der umgekehrte wie der der alten Kulturvölker. Aus der fruchtbaren Dämmerung frühester, unterpersönlicher Bindungen, innerhalb deren jeder lebte und empfand, ohne es zu wissen und zu fühlen und ohne es je anders gekannt zu haben, tauchten die grossen Werke auf, in denen sich — kaum dass dazu des Künstlers Seele mehr als die Werkstätte war — der in allen mächtige Gemeingeist seine unsterblichen Typen schuf. Später aber, nach einigen solchen Kulminationen der künstlerischen Produktion, ist jedes dieser Völker einzeln, ja ihre Gesamtheit, die wir als Kulturmenschheit ansprechen, einem individuellen Differenzierungsprozess verfallen, der Jahrhunderte dauerte und wohl das Denken förderte, aber die naive Grösse der Produktion untergrub, und aus dem sich daher manches Volk künstlerisch nicht mehr erhob, während ihm zumeist auch die Früchte seines Denkens von einem anderen, neu heraufgekommenen

„Barbaren"-Volk abgenommen wurden. Das jedenfalls ist klar, dass die fortschreitende Individualisation der Kulturträger der Entwicklung anderer Gebiete, als gerade der Kunst, innerhalb dieser aber mit Gewissheit anderen Faktoren, als denen des grossen Stils förderlich war. Unser Weg zu diesem also ist der der Integration und Synthese: der von der Differenzierung, deren Paroxismus wir gerade überstanden zu haben hoffen, zur erlösenden Sammlung, der Weg von der gottverlassenen — ob materialistischen, ob mystischen — Vereinzelung zur gotterfüllten Gemeinschaft. Einen ungeheuren Kampf gab es und gibt es da zu entfesseln zwischen dem Willen zur Synthese und der Gravitation eines ganzen Zeitalters zum Differenten, wollten und wollen wir, dass ein neuer Lebensstil und mit ihm ein neuer Stil der Kunst erblühe. Oder wird heute nun auch dieses Verhältnis ein umgekehrtes sein: wird die Kunst zuerst ein Beispiel geben und die Mission übernehmen müssen, durch grosse Visionen von einer zukünftigen Menschheit, den innersten Nöten einer Zeit gehorchend, den neuen Stil ins Leben selbst zu tragen? . . .

Wer hätte uns in diesem Ringen um den künstlerischen Stil eines Zeitalters mehr Hoffnung auf die Wiedergeburt der Künste aus dem neuen ethischen und religiösen Geiste der Zeit gemacht als Hodler! Vielleicht wird deshalb dieses Künstlers Leben und Wirken, vom Forum der Jahrhunderte gesehen, einmal als das eines ersten Herolds dieser neuen Ära erscheinen, als einer von den ganzen Wenigen, die den inneren Ruf ihrer Zeit vernommen, trotz des

Hastens und des Lärms, der sie erfüllte. Einer überdies, der vom Tag seiner Berufung an unverzüglich an das grosse Werk der Verwirklichung dessen ging, was ihm ein echt geniales Ahnungsvermögen von den Notwendigkeiten einer neuen Zeit eingab. Die gewaltige Kraftanspannung, die es erfordert, ohne Tradition, ohne eine von der Zeit ihm angebotene Ausdruckssprache Monumentalität zu erstreben, jede Entscheidung gänzlich aus eigener Denkanstrengung zu fällen, dazu alles Lernen auf eigene Faust und in unaufhörlichem Kampf mit Armut und Hunger zu betreiben: das alles hat ihn oft übers Ziel hinausschiessen lassen, hat ihn auch nicht immer vor Entgleisungen, vor unwillkürlich grotesken Stilelementen und vor fragmentarischer Unfertigkeit geschützt. Nichts Geringeres aber ist Hodlers Beschränkung und macht das Vorläufige an ihm wie an jedem Vorläufer aus. So früh aber und in der grössten eigenen Not und Einsamkeit die Not der Zeit erkannt und ihrem Gebot sich mit dämonischer Entschlossenheit unterworfen zu haben, das wird ihn zu allen Zeiten zu dem wahrhaft Berufenen stempeln, als der er heute noch nur von einer Handvoll Menschen wirklich erkannt werden kann, die das Glück hatten, sein Leben ergründen zu können, oder die sein wirkliches Werk in seinem vollen Umfang haben kennen lernen. Diesen aber muss er als der wahre Demiurg eines neuen Stiles erscheinen, als der Schöpfer von Werken, die zwar einen höchst persönlichen Charakter tragen, die aber einer höheren als persönlichen Notwendigkeit ihre Entstehung verdanken. Was Goethe

von Werken der Antike, das möchte ich wörtlich von denen Hodlers gelten lassen und damit das Geheimnis ihrer stilbildenden Kraft aufweisen: „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von einem Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist Notwendigkeit, da ist Gott.“



SCHLUSS-KAPITEL

HODLERS ETHOS

„Wir wissen und wir empfinden es alle in gewissen Momenten, dass das, was uns eint, stärker und grösser ist als das, was uns trennt."

Hodler.



Befähigt nur die tiefste Religiosität den Künstler dazu, den Menschen ein Mittler für das Ewige, das „Permanent-Wesenhafte“ zu sein, so ist die Einsicht in die sittliche Notwendigkeit dieser Mittlerschaft sein Ethos. Ohne dieses, das keine bewusste Ethik zu sein braucht, sondern ebenso drangvoll instinktiv tätig sein kann wie der schöpferische Trieb selbst, müssten wir aller der kosmischen Träume des Künstlers, aller seiner grossen Gefühlseinsichten in die Bestimmung des Menschen innerhalb einer höheren, rein geistigen Ordnung und deshalb auch seiner Offenbarungen über die Sendung des Menschen innerhalb dieser Welt selbst verlustig gehen. Dieses Ethos also, das Gefühl der Pflicht, sein Talent dem Mittlerzwecke einzuordnen, den letzten Einsichten seine künstlerische Sprache zu leihen, dies macht den grossen Künstler zum grossen Charakter, und ein solcher allein ist zur Mitwirkung bei der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes berufen.

Die Berufung Hodlers zu diesem Amte soll hier nachzuweisen versucht werden. Naturgemäss müssen wir versuchen, Wahrheit zu geben auf eigene Verantwortung. Wertung, nicht Erklärung, liegt uns hier ob — eine Wertung, die um so schwieriger ist, als sie sich auf das blosse Gefühl, und zwar nur auf Gefühl, gründet. Sie bleibt daher notgedrungen subjektiv beschränkt und be-

kenntnishaft. Und dennoch, wie könnte man eine solche Deutung unternehmen ohne den Glauben, dass sich diese Wertung auf objektive, ganz unserer Willkür entzogene Werte bezieht, und ohne den Zweck, diese Werte, wenn auch in subjektiv beschränkter Form, so doch mit der höchstmöglichen Hingebung und Treue gegenüber der Sache selbst vielleicht anderen Menschen überhaupt erst zu erschliessen, sie unter ihnen zu verbreiten oder wenigstens ins rechte Licht zu stellen?

I

DAS ETHOS DER GEMEINSCHAFT

Hodlers Gestaltenwelt ist durchgehenden Gesetzmässigkeiten in so hohem Grade unterworfen, dass, im strikten Gegensatz zu unserem modernen Gesellschaftsleben, nichts an ihnen zufällig, alles [in einem anderen als naturgesetzlichen, aber auch in einem anderen als konventionellen Sinne] notwendig erscheint. Diese Hodlerschen Menschen bilden eine sittliche Welt für sich, die zu ihrer Möglichkeit eine ganz eigenartig entwickelte Keuschheit der Menschen untereinander voraussetzt, ähnlich derjenigen der frühen Griechen.

Wer also mit den Massstäben einer konventionellen Gesellschaftsmoral an Hodler herantritt, der wird den Weg zu seiner ethischen Grösse niemals finden. Denn diese erwächst ihm aus einer autonomen, autochthonen, ja revolutionären — das heisst noch lange nicht anarchi-

schen — Natur direkt, ohne den Umweg über die vielen intellektuellen Brechungen, die sie allein gesellschaftlich verdaulich zu machen vermöchten [wodurch sie aber bald aufhören würde, gross zu sein]. Doch wird jede Bemühung, dem Konventionsethiker Hodlers ethische Gefühlswelt zugänglich zu machen, eben darum von vornherein vergeblich sein.

Aber auch diejenigen werden den Weg zu Hodlers Ethos leicht verfehlen, die, gerade durch die Brutalität und Verlogenheit der Gesellschaftsmoral, dieser heterogenen Sittlichkeit, abgestossen, zu einer Verfeinerung des Schamgefühls getrieben worden sind, die es ihnen ebensowenig möglich macht, gewisse edle Grundgefühle, die sie in tiefster Kammer verschlossen zu kultivieren gewohnt sind, in Gesellschaft zu erörtern, wie sie gar als Gegenstand der Kunst, und da noch in so hohem Grade gemeinschaftbildend wie bei Hodler, gestaltet zu sehen. So kommen diese Verneiner der Gesellschaftsmoral aus an sich edlen Gründen dazu, gerade die wesentlichsten Werke Hodlers abzulehnen, die nämlich, die seine Gestalten in drangvoller Gemeinschaft der Gefühle mit anderen zeigen, wogegen der Umstand nicht aufkommt, dass die Gestalten jeder zeitlichen Beziehung entkleidet sind. Um diese Beschauer allerdings, diese vielleicht durch ihr Schamgefühl nur allzu Isolierten und des menschlichen Gemeinsinns durch eine Verwechslung von Gemeinschaft mit Gesellschaft allzu Beraubten, um diese jedenfalls autonom-kritischen Betrachter von Hodlers Kunst muss es uns zu tun sein,

sie müssen wir von Hodlers Ethos zu überzeugen vermögen, soll etwas Allgemeingültiges über Hodlers sittliche Bedeutung ausgemacht werden.

Denn ja, diese feinfühligen ethischen Subjektivisten haben darin recht: *Hodlers stärkstes Ethos ist das der Gemeinschaft!* Und wäre es ausgemacht, dass der Wille zur Gemeinschaft kein ethischer sein könnte, dann wäre auch über Hodlers ethische Bedeutung der Stab bereits gebrochen. Was ist also das Ethos der Gemeinschaft? Ist jeder Wille zur Gemeinschaft sittlich wertvoll, und ist jede Gemeinschaft an sich erstrebenswert? Wir sehen diesen Fragen von weitem an, welch rigorose Massstäbe der Unterscheidung hier nötig sind, um nicht in den flachsten ethischen Pragmatismus zu verfallen, der eigentlich keiner Ethik Raum lässt, indem er nur den tierischen Koordinationstrieb, die Nützlichkeit der Herdengemeinschaft umschreibt. Woher aber nehmen wir bei Hodler diese Wertkriterien? Es ist klar, dass sie nur einer grundphilosophischen Überzeugung entnommen werden können. Und zwar ist diese bei Hodler das Prinzip der „Permanenz“, der Glaube an die Dauer und die ewige Wiederkehr überpersönlicher Werte, wie in der Natur, so im menschlichen Erleben. Hodler selbst hat im Gespräch öfters in geradezu leidenschaftlicher Weise jene falsche Konsequenz aus diesem Prinzip abgewiesen, die da glaubt, für den aus diesem erfliessenden Parallelismus der Darstellung die blosse Wiederholung als prinzipiell genügend ansehen zu dürfen, und konnte dem gegenüber nicht eindringlich genug betonen, dass es nicht auf die Wieder-

holung an sich, sondern auf die Wiederholung des *Wertvollen* allein ankomme. So kommt es Hodler nicht auf die Gemeinschaft an sich, sondern nur auf die Gemeinschaft *in einem wertvollen Sinne* an. Das ist eine direkte Konsequenz aus jener grundphilosophischen Ansicht. Und dass hier wertvoll nicht nützlich heisst, beweisen allein schon die Titel, die Hodler seinen Werken dieser Art gibt und die regelmässig die Gemeinschaft in einer Idee oder einem menschlichen Grundgefühl zum Inhalt haben.

Also nicht einer sensuell-naturalistischen, sondern einer im höchsten Grade idealistischen Gemeinschaft ordnet Hodler seine Menschen ein: in die Gemeinschaft der Idee, in die Wahlverwandtschaft des Gefühls. Einen machtvollen Beweis dafür sehen wir in der Entwicklung seiner Stoffideen selbst. Welche einigende Kraft geht in immer steigendem Masse durch die Bilder seiner reifen Zeit und strömt von ihnen aus! Welche Selektion nach höchsten Idealen erfährt seine Gestaltenwelt! Wahrlich, in dem Glauben an die einigende Kraft dieser Ideen, in der zweckbewussten Verfolgung dieser seiner Sendung als Einiger der menschlichen Empfindungswelt, als Entfessler vieler noch schlummernder oder fast dem Absterben preisgegebener Kräfte einer religiösen Gemeinschaftskultur, steht er gewaltig mahnend und vorbildlich über uns allen, über dem unfruchtbar zerrissenen anarchisch-subjektivistischen Geiste der Zeit! Gewiss, wir haben auch Gemeinschaften. Die relative Grösse unserer Zeit beruht geradezu in ihrem Ruf als Zeit grosser Organisationsformen. Aber sehen wir näher zu,

so sind es alles Nützlichkeitsgemeinschaften. Diese gerade sind es, die die Menschen in geistiger Beziehung auseinandersprengen, den Geist darniederdrücken und entmutigt auf einem niedrigen Niveau des Egoismus gebannt halten, wogegen nur Anarchie des Willens zu höherem Aufschwung zu führen scheint. Diesen Gemeinschaften gegenüber gilt es jedoch nicht allein die an ihrer Eisernheit und Materialität fruchtlos zersplitternde, subjektive Kraft entgegenzuwerfen, sondern vor allem *andere Gemeinschaften, solche der Idee, der Empfindung, der inneren Kultur, also Gemeinschaften der strengsten geistigen Wahl* aufzurichten und sie ihnen entgegenzuhalten. Wo aber sehen wir bei einem Einzelnen heute, und nicht nur auf dem Gebiete der Kunst, diesen Willen zu einer geistigen Kultureinheit so machtvoll tätig und aufgerichtet in die Zukunft deuten, wie bei Hodler? Welch ein Beweis für die überkünstlerische Grösse seiner Kunst, dass sie vermag, Gedankenreihen von solcher Tragweite für die ganze Geistesentwicklung wieder in uns auszulösen!

II

GEMEINSCHAFT, GESELLSCHAFT, GESTALTUNG UND NATUR

Dieser Zug zur Gemeinschaft gibt der Erscheinung Hodlers die wahrhaft historische Grösse *als eines Wiederspiels gegenüber einem sensualistisch-subjektivistischen oder mechanisch-pantheistischen Zeitgeist*, der den Menschen ent-

weder zu einem anarchisch isolierten Einzelwesen stempelt oder ihn zur Rolle des Pulverkornes in einer Pulvermühle herabwürdigt. Jenem Subjektivismus gegenüber bedeutet Hodlers geistesklare Art, sein ethisches Postulat, als das wir sein ganzes Lebenswerk auffassen können, die Forderung der Selbstüberwindung, der Überwindung des eigenen empirischen Subjekts, *seiner Aufhebung in einer grösseren Ordnung und Einheit.* Der lediglich physikalischen Gemeinschaft der mechanischen Pantheisten aber setzt er eben seine geistige Einheit, seine Kultur des Gemeingefühls, seine Permanenz der Seele entgegen. *So* müssen wir im letzten Grunde Hodlers Kunst von der Zeitkunst scheiden.

Diese Zeitkunst, der Impressionismus mit allen seinen Ausstrahlungen bis zum Kubismus, ist, im Ganzen gesehen, *ein Produkt des Grossstadtgeistes.* Geboren, erwachsen, erfunden auf diesem Boden, spiegelt sie treu alle Konsequenzen dieses Geistes, die sich für das Denken, das Fühlen, für den Gestaltungswillen aus ihm ergeben. Packend wird uns hier an einem schon durch mehrere Generationen fortgeschrittenen Prozess, in einem manchmal erschütternden Ringen um grosse Kunst — das deshalb so oft tragisch verläuft, weil die Schuld nicht am Einzelnen, sondern an der Gesellschaft liegt — der unwiderlegliche Erfahrungsbeweis erbracht, wie unentbehrlich Bindungen höherer Ordnung, sittlicher und religiöser Natur für die Lebensfähigkeit wahrhaft grosser Kunst sind.

Jener Geist der begrifflichen und relativistischen Hetero-

genität, der der Fluch alles Grossstadtlebens ist, beraubt die Kunst nicht nur aller sittlichen Werte, *sondern auch aller inneren Kraft überhaupt.* Insbesondere zersetzt er in dem Grade, wie der Prozess der Entsittlichung fortschreitet, jeden Schönheitssinn, nämlich jenes Gefühl für Harmonie, die ja in der individuellen und doch kosmischen, das heisst objektive Werte gebenden *Homogenität* beruht, die heute nur noch aus wirklicher Sammlung und deshalb zumeist *nur in der Abgeschiedenheit der Natur* wahrhaft gedeiht. Dagegen stärkt die autonom-idealistische Gesinnung, die allein vermag das Ethos im Menschen zu erwecken, zunächst *das Bewusstsein der Kraft.* Denn jene Gesinnung durchsetzt das Individuum mit dem erhebenden, der Welt gegenüber verselbständigenden Gefühl der *Zugehörigkeit zu einer aussernatürlichen, der Natur gegenüber eigenwertigen Gemeinschaft.* Dies Gefühl aber lässt den Künstler einerseits sich um so unbesorgter der Natur hingeben, macht ihn andererseits gegenüber allen zersetzenden Einflüssen der Zeit und der Gesellschaft unangreifbar und verleiht ihm so jene wahre Reinheit und Unberührbarkeit, die uns an seltenen Menschen und seltenen Werken so sehr zu rühren und zu erschüttern vermag. Durch die Stärkung des Kraftbewusstseins aber und durch das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer höheren Welt des Geistes wird auch *der Wille zur Gestaltung* mächtig angespannt, der den Überschuss an zugewachsener Kraft jenem Mittlerwerk zwischen Ideenwelt und Menschengemeinschaft in Dienst zu stellen bestrebt ist. Dieser Dienst lohnt sich der Kunst dadurch,

dass mit der Regsamkeit des Gestaltungswillens der vor ihm und unabhängig von ihm in der tätigen Vernunft ruhende Formensinn selbst unaufhörlich an immer wachsenden Aufgaben ausdrucksammelnder, synthetischer Natur geübt und erzogen wird. Dieser Sinn, einmal erwacht, kann nicht anders, als jenen Willen in die Richtung der Schönheit und der Harmonie hineintreiben oder vielmehr in deren Bahn mit aufnehmen. Ohne Formensinn wäre ja der grösste Gestaltungswille ein blinder, richtungsloser Drang. Ohne Gestaltungswillen aber wäre der Formensinn zur Untätigkeit verdammt; unausgeführt bliebe der in ihm niedergelegte Plan der Unterwerfung des Naturreiches unter die Gesetze der dem Menschengeist wunderbarerweise als ewige Sehnsucht innewohnenden Harmonie. Wo aber wäre der Gestaltungswille, der zögerte, in der harmonischen Bändigung der Natur den Triumph einer dieser gegenüber autonomen, homogenen, weil ästhetischen Selbstbehauptung zu erleben?

Ist also die impressionistische, expressionistische und kubistische Kunst der Ausdruck eines mechanisch-fatalistischen Weltgefühls, das den menschlichen Geist darniederzubücken vermag bis zur Selbstvernichtung [diese seine Macht bedingt auch die relative und oft dämonische Grösse jener Kunst, wie zum Beispiel bei Cézanne, van Gogh oder beim frühen Picasso], oder auch nur der Ausdruck einer gewöhnlichen subjektiven Sinnenkultur, die sich jeder sittlichen Selbstbestimmung nihilistisch entschlägt — so ist Hodlers Lebenswerk, wie jede nicht intellektuell, sondern organisch erwachsene Stilkunst, der Ausdruck eines aufsteigenden Selbstbe-

wusstseins, eines Glaubens an die autonome Selbstbestimmung des Menschen *vermöge der Teilhaberschaft an jener sittlich-religiösen Geistesgemeinschaft*, die dem Menschen nicht nur eine selbständige Bedeutung dem Naturganzen gegenüber sichert, sondern ihn auch neu mit der Natur innerlich verbindet, ihm das Geheimnis menschlicher Wirksamkeit in ihr und so den Sinn des Daseins erschliesst und ihn innerhalb dieser naturgebundenen Welt tätig werden lässt, wie es das Herz ist im Menschen.

Diese Kunst Hodlers konnte im Gegensatz zu jener Grossstadtkunst nur angesichts der unerbittlich klaren, göttlich rein gebauten Natur erstehen, wie sie ihm seine schweizerische Heimat bot. Diese macht den Menschen entweder zu ihrem blinden Verehrer und Sklaven, aus welchem Zustand — als dem Gegenteil der inneren Freiheit des Geistes, deren die Kunst wie Lebensluft bedarf — natürlich keine grosse Kunst erwachsen kann. [Nebenbei mag dies wohl der Grund sein, warum die Schweiz innerhalb der europäischen Völkerfamilie so lang in Passivität und Rezeptivität verharrt hat, wenigstens was ihre literarische und künstlerische Produktion betrifft.] *Oder aber jene Natur ruft den Gestaltungsdrang zu einer Machtentfaltung auf, die nur in einer völligen, weit über das Imitative hinausgehenden Bewältigung und wahrhaft schöpferischen Neugestaltung der Umwelt ihr Genügen findet, da sie nur dadurch ein würdiges Äquivalent für deren kosmische Grösse zu schaffen vermag. Darin besteht denn auch das Rätsel der Unerschöpflichkeit von Hodlers Schöpferkraft*,

dass sie den Ansporn zu ihren Aufschwüngen täglich aus der Grösse der Natur seiner Heimat zu holen vermag. Und darin müssen wir seinen grössten Ruhmestitel als Künstlercharakter erblicken, dass er sich bei keinem Aufschwung zum Endgültigen jemals beruhigt hat, sondern ihn jedesmal nur unternahm, um sich darauf noch höher aufzuschwingen, in wahrhaft antäischer Wucht um das Endgültige ringend, das für ihn das kosmische Vorbild und darum das Unerreichliche ist.

III

DAS SUBJEKTIVE ETHOS

So zeitlos alle wahrhaft kosmische Kunst ist und so wenig sich ihr Ursprung oder ihr Wert aus geographischen und rassepsychologischen oder allgemein biologischen Gründen herleiten lässt, so entwickeln doch diese wechselnden Naturbedingungen aller Kunst im Verlauf der notwendigen, kampfartigen Auseinandersetzung des schöpferischen Triebes mit der Welt jene Komponente, die die Richtung des an sich selbstherrlichen Gestaltungsdranges im Grossen ein für allemal festlegt. Das Verhältnis, das der Künstler zwischen dieser seiner schöpferischen Selbstherrlichkeit und der naturgesetzlichen Gebundenheit herzustellen vermag, ist sein künstlerisches Schicksal. Es kann aber auch sein Verdienst sein und insofern auch sein Ethos.

Der Künstler, der die Auseinandersetzung mit der Natur, die eine unvermeidliche ist, nur passiv erleidet, wird in

ihrem Verlauf geistig und technisch ein blosses Zufallsprodukt — Zufallsprodukt und deshalb Stückwerk auch sein Werk. Daran kann keine Einzelschönheit, die dann wie ein Naturprodukt zu werten ist und darum auch hohe Schönheitswerte enthalten kann, etwas ändern. Der wahrhaft produktive Künstler aber kann gar nicht anders, als in diesem Kampfe mit der Welt alle seine geheimsten Kräfte der Seele wie des Geistes aufzubieten und in jedem Einzelfalle für seine selbstherrlichen künstlerischen Ideen so viel in Widerstand wachsende Stärke des Ausdrucks und so viel organisierenden Geist wie nur immer möglich aus der ihn bedingenden Naturgesetzlichkeit herauszuschlagen und in rein künstlerische, rein geistige Werte umzusetzen. Daraus erwächst ihm jede *Stilabsicht*, das heisst *der Wille, Organisiertes dem Organisierten entgegenzustellen.* Vor allem aber ergeben sich ihm erst aus dieser kämpferischen Auseinandersetzung — und nur aus einem solchen Kampf, der mit Einsatz des ganzen inneren Lebens durchgekämpft wird — die grossen Weisheiten des Lebens, die tiefen Einsichten in die Zwecke der Kunst, wie wir das aus Hodlers innerer Entwicklung ablesen können.

Wir sprechen von einem Ethos des Künstlers in diesem Kampf. Dies können wir nur tun, insofern es dem Willen freisteht, diesen Kampf zu wählen oder abzulehnen. Das ist aber nur da der Fall, wo wir die Voraussetzung des angeborenen Talentes und der natürlichen Kraft machen können, die zu diesem Kampf erst überhaupt befähigen. Wir können also nicht von einer *Pflicht* zu dieser Aus-

einandersetzung mit der Welt, nicht von einer Pflicht zur Gestaltung sprechen, die eine umgestaltende Deutung dieser Welt nach Massen einer höheren anderen, aber mit Mitteln dieser einen und einzigen Naturwelt zum Zwecke hat. Setzen wir aber diese Kraft und dieses Talent voraus, so fühlen wir uns dennoch im Namen eines hohen Ideals aufs tiefste verletzt, wenn der Künstler seine edlen Kräfte in den Wind schlägt, oder ein frivoles Spiel mit ihnen treibt, oder ihre Existenz mit der seinigen aufs Spiel setzt, sei es aus welchem Grunde auch immer, wenn nicht aus einem besonders idealen oder religiösen. Wenn wir also auch nicht von einer Pflicht des Künstlers sprechen können, seine Kräfte im Kampf mit allen natürlichen Hemmungen stilbildend zu entfalten, so ist doch kein Zweifel, dass wir jeden Künstler unvergleichlich viel höher bewerten, der mit Anspannung seiner ganzen Willenskraft alle seine ursprünglichsten Vermögen in dieses grosse Ringen einsetzt und der nicht müde wird, diesem Ringen eine Form abzugewinnen, die ebenso unerschöpflich wie umfassend gross und deshalb imstande ist, alle Weisheiten und alle wahren Grundgefühle ihrem Werte und der Würde des produzierenden Geistes gemäss in sich aufzuheben und künftigen Geschlechtern aufzubewahren. Ethisch vorbildlich nennen wir es, wenn des Künstlers Wille sich von diesem Ziel durch kein widerwärtiges Schicksal, aber auch durch keinen Erfolg ablenken, sich in seiner Verfolgung von keinen eigenen menschlichen Schwächen beirren lässt. In diesem Sinne ist eines manchen Künstlers Lebenswerk der Ausfluss

einer hohen ethischen Gesinnung, auch wenn es in ästhetischer Beziehung von nur problematischem Werte geblieben ist. So erschüttert uns trotz der grössten ästhetischen Widersprüche und Verschiedenheiten der ethische Ernst des Ringens gleichermassen bei Feuerbach wie bei van Gogh, bei Marées wie bei Cézanne, bei Hodler ebenso wie bei Picasso.

Und widerwärtig im höchsten Grade war das Schicksal unserem Meister während mindestens fünfzig von seinen mehr als sechzig bisherigen Lebensjahren. Nicht allein die ungezählten und unbeschreiblichen Widerwärtigkeiten, die sich ihm in seinem privaten Leben entgegenwarfen, hat Hodler zu überwinden gehabt, um zu seinem Ziel zu kommen. Ein ganzes Zeitalter andersgearteter Kunstauffassung lastete auf seiner Entwicklung, das er erst durchbrechen und bezwingen musste, um es im Prinzip zu seiner Auffassung der Kunst, zur Ideenkunst, zu bekehren. Trotzdem hat er — durch wahre Höllennöte hindurch — das Panier seiner Kunst auf die höchsten Höhen getragen und niemals mit irgendeiner Niederung seiner Zeit paktiert. Insbesondere hat Hodler in den jahrzehntelangen Kämpfen mit dem furchtbarsten Unverstand der schweizerischen Kunstpflege sein Ziel nicht einen Augenblick fallen lassen. Er hat es im Gegenteil immer machtvoller ausgedrückt, es immer reiner und harmonischer zur Geltung gebracht und es schliesslich — was noch ungleich mehr heissen will — inmitten des lärmenden Weltjahrmarktes der Kunst, der sich nach so langer Sprödigkeit endlich

mit um so grösserer Entdeckerwut auf ihn stürzte, vollendet und zu einem kompromisslosen Siege geführt. Das ist Hodlers *subjektives Ethos.*

IV

DAS NATIONALE ETHOS

1. IDEENKUNST UND NATIONALE KONVENTION

Noch ist aber der wichtigste, praktische Beweis für Hodlers ethische Bedeutung nicht erbracht. Das ist der Nachweis seines *nationalen Ethos* und des Quellpunktes seiner überindividuellen Kraft, aus dem auch seine übernationalen Werke als Produkte der Vergeistigung entsprungen sind.

Wo das subjektive Ethos sich in einem solchen Grade wie bei Hodler gegen nationale, öffentliche und private Gewalten durchzusetzen hatte, müssen wir da aber nicht auf eine exzessive Sondernatur schliessen, die so wenig mehr mit den nationalen Eigentümlichkeiten seiner zufälligen Volksgenossen gemein hat, dass sie wie ein Meteor erscheint, das der blinde Zufall des Geschickes gerade in dieses Volk geworfen hat? Wir brauchen uns nur eines anderen grossen Schweizer Künstlers zu erinnern, der denselben Kampf gekämpft hat wie Hodler, und zwar Arnold Böcklins, um uns in dem Zweifel zu bestärken, ob ein Künstler, der mit seiner Eigenart in so hohem Grade den Widerspruch seines Volkes erregt, nicht verkleinert werde, wenn wir ihn als Ausdruck derselben nationalen Kräfte zu begreifen, seine Herkunft daraus abzuleiten und seinen Wert darauf

zu begründen suchen. Gehört ein solcher Künstler nicht ausschliesslich dem Geistesreich der Kunst an? Demgegenüber aber müssen wir fragen, wie wäre es denn möglich, dass gerade die *ganz* grossen Künstler in so hohem Grade stets auch der Ausdruck ihrer Nation sind? Muss übrigens der äusserlich ähnliche Kampf mit dem Kunstphilisterium stets denselben Grund, dieselben tieferen Ursachen haben? Böcklins Kunst hat ihre Wurzel in einer so antikisch gebildeten Mythenwelt, dass sie allein dadurch schon für immer von einer wahren Popularität in einem nationalen Sinne ausgeschlossen, höchstens einer bildungseitlen Oberschicht als Gegenstand der Diskussion ausgeliefert war. *Dazu* kam das gewiss überall gleiche, gar nicht krass genug vorzustellende Unverständnis der grossen Menge gegenüber aller wahren Kunst. Wenn nun dieses auch im Kampfe gegen Hodler nicht weniger beteiligt war, so fiel doch bei ihm jenes stofflich-literarische Bedenken völlig weg. Ferner aber ist der Widerstand, der Hodler von jeher und gerade heute wieder mit besonderer Wucht entgegengesetzt wird, auffallend stark auch unter Kunstverständigen verbreitet — sofern wenigstens darunter nicht mehr als eine gewisse Gebildetheit des Geschmacks oder die Vertrautheit mit der Geschichte oder den technischen Seiten der Kunst verstanden wird. Diese Anzeichen lassen ein Problem von entscheidender Bedeutung für Hodlers Verhältnis zu seinem Volk mit Recht vermuten.

Um es gleich vorauszunehmen: *Nicht im Zusammenstoss des verschiedenen „Geschmacks“, der relativ einen blossen*

Oberflächenkampf zeitigt, sondern tiefer in der grundverschiedenen Auffassung von den philosophischen und ethischen Gesetzen der Kunst liegt die kampferzeugende Ursache. Nicht Geschmack wider Geschmack, sondern grundverschiedene Ansichten von den Zwecken der Kunst überhaupt stehen sich in den beiden Lagern, die sich durch Hodlers Auftreten in der Schweiz [und ausserhalb] gebildet haben, gegenüber. Nicht ob Hodlers Geschmack besser oder schlechter sei, sondern ob Kunst überhaupt die Anmassung haben dürfe, Trägerin einer ethischen Mission — und gerade derjenigen Hodlers — zu sein, *ob Kunst Ideenkunst sein dürfe* [mit allen ihren Konsequenzen für den Stil, die Form] gegenüber einer Geschmackskunst, die einem blossen Bezeichnungsbedürfnis von uns liebgewordenen Gegenständen in naturalistischer und doch schmückender Weise entgegenzukommen hat und die einem naiven Verschönerungsbedürfnis entspringt. Stellt man die Frage so, so sehen wir, dass bei den Anhängern einer solchen Konventionskunst — und aus diesen rekrutiert sich noch im besten Falle z. B. die Gruppe der Hodlerfeinde in den eidgenössischen Räten — Hodler von vornherein verloren hat. Denn Hodlers Kunst ist in einem heute geradezu mythisch gewordenen Grade Ideenkunst und dazu eine Kunst aus höchst eigentümlichen, in einem gewissen Sinn höchst revolutionären Ideen. Das schliesst aber nicht aus, dass sie ausserdem von einem Geschmacke zeugt und beherrscht wird, der aller naturalistischen und aller Schmuckkunst himmelhoch überlegen ist. Ferner aber verstösst

Hodler vermöge der besonderen Art seiner Stoffideen auf Schritt und Tritt gegen das grob-äusserliche Stoffverlangen der Konventionskunstfreunde sowohl wie der grossen Menge überhaupt. Dieses verlangt ganz egoistisch nach rascher nnd möglichst müheloser Befriedigung seiner privaten Stoffliebhabereien des Tages, oder aber nach möglichst persönlichkeitsloser, sogenannt „idealer" Abschilderung gewisser Glanzpunkte der nationalen Geschichte, zur Befriedigung der nationalen Eitelkeit. In ersterem Sinne hat sogar Böcklin, wenn auch nicht mit Absicht, sondern aus Wahlverwandtschaft, und wenn auch nur mit der humanistisch gebildeten Minderheit seiner Mitbürger in der Wahl seiner Stoffe paktiert und damit ein nicht absolutes Kunstgefühl dokumentiert. Hodlers Stoffideen aber sind so ursprüngliche, so urtümlich menschliche und zeitlose, wie diejenigen Böcklins poetisch-literarische und antikisch gebildete. Alles übrige Leben seiner Kunst, bis zu der feinsten psychischen Schwingung, baut Hodler auf aus diesen urtümlichen Ideen oder vielmehr Elementargefühlen. Da gibt es keinen Pakt und keinen Kompromiss. Und nur wo aller Schutt des konventionellen *Wissens* um die Kunst entweder noch nicht hingelangt, oder aber wo, wenn das doch der Fall ist [wie in der ganzen schulverbildeten Masse], durch ein wahres Erziehungswerk der Schutt wieder weggeräumt worden ist, nur da ist Verständnis für eine solche Kunst aus elementaren Ideen zu erwarten.

2. DAS STAMMESERBE

Zu diesen Ideen nun gehört eben jenes eminente Gemeinschaftsgefühl, das wir als das wahre Ethos Hodlers gekennzeichnet haben. Dieses Gemeinschaftsgefühl aber ist nichts anderes, als *die erhöhte, vergeistigte Form des Stammesgefühls*, des Sinnes für nationale Gemeinschaft, der, ob bewusst oder unbewusst, in jedem in verschiedenem Grade lebt. Dabei soll Vergeistigung beileibe nicht mit Schematisierung verwechselt werden. Sie ist überhaupt kein intellektueller Vorgang, am wenigsten bei dem Instinktgenie Hodlers. Sonst würde sie zur schalen Allegorie führen, wie z. B. in aller „offiziellen" Staatskunst, sei es welcher Nation auch immer. Etwas diesem Ähnliches werden wir dagegen vergebens in Hodlers ganzem Werk suchen, am wenigsten in den grossen historischen Gemälden, dem Rückzug von Marignano, dem Auszug der Jenenser Studenten und dem Bürgerschwur von Hannover, wo die Vergeistigung des Stammesgefühls zum Gemeinschaftswillen ihren unmittelbarsten und fasslichsten Ausdruck findet, während sie allerdings in den zeitlosesten Werken nichtnationalen Stoffes, wie z. B. im „Tag", ihre wahren Triumphe feiert. Das Stammesgefühl, aus dem ihm dieser Sinn für die Grösse der Gemeinschaft erwächst, ist in Hodler mit einer Vitalität lebendig, von der sich keiner, der Hodler nicht persönlich kennt, irgendeinen Begriff machen kann. Und nur wer selbst seinem Stamme angehört oder ihn wenigstens gründlich kennt, kann dieses machtvoll ausge-

bildete Gefühl irgend verstehen. Nur Jeremias Gotthelf verkörpert in überhaupt vergleichbarem Grade dieses selbe Stammesgefühl. Beide sind Berner. Aus dem spezifisch Bernischen seines Wesens zieht Hodler alle Kraft des wahrhaft Eigentümlichen in seinem Werk. Nur in diesem Sinne, in diesem aber ganz elementar, ist Hodlers Werk ein eigentlich nationales zu nennen. Nur was stammverwandt, ist ja wahrhaft national. Nur der Stammbegriff der Nation hat jenen homogenen Gefühlsgehalt, den wir allein mit wirklichem Grund „Heimat" nennen. Alles darüber Hinausgehende ist intellektuelle Ergänzung, Erweiterung, vielleicht Vergeistigung dieses Stammesgefühls. *Dieses aber wird Hodler zur Quelle aller wahren Kraft, die über das Individuum hinausführt, und deshalb auch zur Quelle aller Grösse der Idee und aller monumentalen Ausdruckskraft.* Ein spezifisches Erbteil bernischen Geistes für die Kunst Hodlers ist die dramatisierende Gewalt, mit der er alle Stoffe ergreift. Dieser dramatisierende Furor, der an sich kein künstlerischer Wert ist, ist eine gewaltige Voraussetzung für die Wirkung der Kunst Hodlers. Er ist es auch, der den Willen auf die grosse Form hin spannt, der, um nur die Kräfte nicht nach allen Richtungen versprengt zu wissen, die wahrhaft künstlerischen, die harmonisierenden und rhythmisierenden, aber auch die gestaltenden und zwecksetzenden Geisteskräfte zu der grössten Kraftentfaltung zwingt.

Hiermit wäre also die Quelle von Hodlers Stilkraft aufgewiesen. Diese ist sein mächtiges Stammesgefühl.

3. HODLERS NATIONALHISTORISCHE GRÖSSE

Nun genügt aber die blosse Zugehörigkeit Hodlers zum Stamm der Berner gewiss nicht, um von einem nationalen Ethos zu sprechen, dessen Träger er sei. Auch die besondere Ausgeprägtheit des Stammesgefühls würde diese hohe Einschätzung nicht rechtfertigen. Der Wille, der Geist, die Richtung des ganzen Künstlerlebens und letzten Endes das Beispiel, das er vermag, seiner Nation in ihrer Geschichte aufzurichten — das ist es, was den Künstler zum Träger einer nationalen Mission macht.

Gewiss, künstlerisches Genie ist nicht abhängig von Land, Volk, Stadt oder einer zufälligen Zeit. Vielleicht in der Kraft, vielleicht im Auftrieb und im Temperament, aber nicht im Ursprung, und nicht in seinem künstlerischen Wert und Ziel. Der Künstler kann also wählen. Er könnte sich eine andere Heimat suchen, als die ihm durch Geburt zufällig angewiesene, das haben viele Künstler der Schweiz, so schon Holbein, in der neueren Zeit vor allem Böcklin getan. Für Böcklins humanistisches Kunstideal konnte nur Italien ein fruchtbarer Boden sein. Karl Stauffer hatte schon viel elementarere Beziehungen zu seiner Heimat. Diese ist nicht zufällig gerade auch Bern. Aber ihn zwang die Aussichtslosigkeit seines — dem unentwickelten Kunstverstand seiner Volksgenossen gegenüber — allzu frühen, allzu eiligen Sturmlaufens auf die grosse Form aus dem Land. Er ist so der wahre Vorläufer des späteren Hodler, dessen grosser

Aufschwung übrigens mit dem Ende Stauffers zeitlich zusammenfällt. Übrigens darf nicht vergessen werden, dass es auch die schreiende materielle Ertraglosigkeit des Schweizer Kulturbodens für alle Art von Kunstbetätigung war — und, wenigstens zum guten Teil, insbesondere was die literarische Tätigkeit betrifft, noch immer ist —, die von jeher die Schweizer Künstler aus dem Lande trieb.

Hodler aber blieb im Land. Und, fast wie Kant in Königsberg, beinahe sein ganzes Leben in der Schweiz verbringend, liess er sich durch keine Widerwärtigkeit, durch keine furchtbarste Not und durch keinen gemeinsten Unverstand seiner Volksgenossen aus seiner Heimat vertreiben. Er hat also seine Heimat doppelt und dreifach gewählt, und diese Wahl mag ihm oft schwer gefallen sein. *Er hat damit ein weithin wirkendes, die Künstlergeschichte der Schweiz umwälzendes Beispiel gegeben.* Denn seitdem Hodlers Schaffen und nach und nach auch sein Leben bekannt wurde, seit man sah, dass ein Einzelner mit Erfolg sich so viel eigene Kraft zumutete, dass er niemals auf einer ausländischen Akademie zu studieren für nötig hielt, als man sah, *dass einer so ganz allein aus den Elementen seines Landes und seines Volkes heraus nie versagende Bedingungen schöpfte zu seiner Kunst*, die trotzdem weit entfernt davon war, von bloss dilettantischem oder lokalem Wert zu sein, die im Gegenteil mit diesen Elementen, und *nur* mit diesen, den Aufstieg zu den letzten Höhen menschheitlicher Kunst mit steigendem künstlerischem und äusserem Erfolg unternahm: seit da

verloren die ausländischen Kunstzentren Jahr für Jahr an Anziehungskraft — allen voran München und Paris, jene zwei Riesenbogenlampen der Grossstadtkultur, in deren Abgrund so viele schweizerische Kunst sich wie ein Mückenschwarm verflog und verbrannte, weil sie sich nicht selbst vertraute und weil sie in der Heimat keinen geistigen und materiellen Rückhalt fand. *So hat Hodler durch sein Beispiel wie mit einer mächtigen Gebärde der Landesflucht der Schweizer Künstler einen Damm gesetzt, einer Abwanderung, die bis zu seinem Wirksamwerden eine landesübliche und fast zum Naturgesetz gewordene Erscheinung war.* Ein mächtiges nationales Ethos liegt allein in diesem Beispiel, das Hodler gab und das eine solche historische Wirkung hatte.

Eine solche *tatsächliche* historische Wirkung setzt natürlich eine ungeheure rein künstlerische Leistung voraus. In der Tat, es musste durch ein überzeugendes praktisches Werk bis zur Evidenz *erwiesen* sein, dass die Elemente des Landes und des Volkes der eigenen Heimat für alle künstlerischen Probleme und Aufgaben *ausreichten.* Diesen Beweis hat Hodler durch sein ganzes Werk erbracht. Durch diese für die Schweiz wahrhaft kolumbische Entdeckung, die zu ihrer Möglichkeit nicht nur eine ans Wunderbare grenzende Ursprünglichkeit der Beobachtung, sondern vor allem auch einen genialen Instinkt für künstlerische Ökonomie voraussetzt, *wurde Hodler der Schöpfer und Begründer einer wahrhaft autochthonen national-schweizerischen Kunst.*

Gewöhnlich dauert ein solcher Assimilationsprozess natio-

naler Kräfte durch die Kunst mehrere Generationen lang, bis diese Kunst wahrhaft künstlerisch und wahrhaft national zugleich geworden ist. Gewiss hat sich schon vor Hodler mannigfaltiges künstlerisches Leben in der Schweiz geregt. Aber in der Hauptsache blieb es bis zu Hodlers Durchbruch dabei, dass die Schweiz in einige Zonen verfiel, die zu der Peripherie verschiedener ausländischer Zentren gehörten. So war im wesentlichen die Westschweiz eine künstlerische Provinz von Paris, die Zentral- und Ostschweiz eine solche von München, die Südschweiz und zudem eine humanistische Geistesschicht der ganzen Schweiz eine solche des italienischen Kunstkreises. [Aus dieser Schicht gingen Leute wie Böcklin und wie der Dichter Leuthold hervor.] Diese Kunst- und Kulturkreise, die von drei Seiten her in der Schweiz sich trafen und schnitten, konnten hier kein rechtes Kunstleben mehr erzeugen. Denn der hier auf einem so kleinen Gebiet sich daraus ergebende scheinbare Reichtum an Erscheinungen war — und ist zum Teil noch heute! — kein Produkt des Überschusses an bodenentwachsenen Kräften, sondern ein sehr äusserlicher, von den letzten müden Kreiswellen, die zentrifugal von jenen Brennpunkten ausgegangen waren, mehr oder weniger fertig angespülter, auf dem trockenen Sand schweizerischer Nüchternheit gestrandeter Reichtum an internationalem Zufallsgut. Alles kam also auf eine Ertüchtigung der autochthonen Kräfte des Landes an, sollte sich eine ihrem inneren Wesen nach schweizerische Stammkunst entwickeln können. Will und muss man auch viele technische Errungenschaften immer

mit der ganzen Zeit teilen und würde der Verlust an Feinheit der Rezeptivität in diesen Dingen ein schwerer Verlust für jede nationale Kunst und also auch für die schweizerische bedeuten: dennoch ist eine solche nationale Kunst für die Schweiz nicht nur denkbar und möglich, sondern in einem gewissen historischen Augenblick auch unbedingt notwendig gewesen, sollte dem Schweizervolk im Chor der Völker nicht mit Recht der Titel eines produktiven Kulturvolkes — wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Künste — dauernd versagt werden. Diese schweizerische Stammkunst konnte nur auf Grund eines *unbedingten Generalverzichtes auf jede internationale Eklektik in der geistigen Auffassung der Natur* entspringen, musste also durch eine gewaltige Anstrengung zu einer selbständigen Erfassung der Natur eröffnet, von einem machtvollen Willen zum künstlerischen Bekennen der unbedingten Wahrheit über Natur und Mensch, und zwar über eigene Natur und stammverwandte Menschen getragen werden: *diese neue Schweizer Kunst musste also aus einer neuen ethischen Gesinnung geboren werden*, die ihre charakteristischen Züge der grundsätzlichen Wesensart der schweizerischen Psyche oder wenigstens einer gewissen, gerade in der Schweiz blühenden Psyche direkt, nicht aber der bestehenden Konvention, entnahm.

Der erste der Schweiz, der einen autochthonen nationalen Formdrang in sich spürte, war der schon erwähnte Berner Karl Stauffer, der, gepeinigt von der Zerrissenheit des nationalen Geisteslebens, von den Gegensätzen hin und her gejagt, schliesslich aus Verzweif-

lung über die Enge der heimatlichen Verhältnisse sich diesem so leidenschaftlich umrungenen Boden [der, ach, noch so steinig und spröde war!] mit Gewalt entrang, um in einer dagegen viel zu weiten Lebensamplitüde zwischen Berlin und Rom seine wunderbaren Kräfte in einer erschütternd gigantischen Gebärde der Sehnsucht zu erschöpfen, auf dieser Irrfahrt dennoch immer magisch von der Heimat angezogen! Diesem edlen Geist haben jene furchtbaren Zerberusse, die gegen alle neue und zum Umlernen zwingende Kunst zähnefletschenden Kunstphilister, den Eingang zum heimatlichen Geistesleben verwehrt und es ihm, wo er nur anheben mochte, an einer nationalen Kunst zu bauen, mit der Rute auf die Finger geschrieben, dass er unbequem sei, oder, um es in der Philistersprache zu sagen, dass er unnational sei. Hätte dieser herrliche Mensch und Künstler durchhalten können bis heute: alles würde sich ihm längst beugen gelernt haben, und zugleich würde es übrigens aller Welt längst offenbar geworden sein, dass Hodler kein Einzelfall, keine Abnormität sei, sondern *dass es verschiedene und voneinander völlig unabhängige Wege gibt, die alle — einmal in ihrer Grundforderung der unbestechlichsten Selbständigkeit erkannt — mit gleicher Sicherheit zu einer wahrhaft nationalen Kunst führen, wo nur immer höchste Künstlerschaft und echter nationaler Sinn sich in einem edlen Geiste treffen.*

So aber blieb Hodler das grosse Werk allein vorbehalten, das zu beginnen Stauffer nicht den archimedischen Punkt fand.

Was hiess in der Schweiz im neunzehnten Jahrhundert „nationale“ Kunst? Die Verkörperung eines gewissen oberflächlich nationalen, besser geographischen Sentiments, eine Kunst, die jener gewissen ominösen Landeseitelkeit des Schweizers in einer billigen Gartenlaubenstil-Verklärung seiner Lieblingsgegenstände zu schmeicheln verstand! Sie war und ist für alle Ewigkeit dazu verdammt, der Sklave des kunst*un*verständigsten Laien zu sein, einem sentimentalen Verschönerungs- und Selbstbespiegelungsbedürfnis entgegenzukommen und deshalb der künstlerischen Lüge zu verfallen.

In doppelter Hinsicht gross erscheint uns Hodler so der gesamten schweizerischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts gegenüber. Erstens hat er wie ein Orkan alle jene euphemistischen Naturlügen hinweggefegt, die einem Menschen von reinlichem künstlerischem Gewissen ganz unerträglich sind: jene süssen Alpenszenerien Calames und Didays, jene unwahre und charakterlose Lieblichkeit schweizerischer Volks- und Genreszenen Vautiers und Ankers, jene innerlich haltlosen, an importierten schlechten Vorbildern orientierten sentimentalen Geschichtsbilder, die Schule und Haus überschwemmten, u. s. w. *Mit einer nie gesehenen Ehrlichkeit der Naturbeobachtung und mit einer erstaunlichen reformatorischen Wucht zerriss Hodler dieses ganze Lügengewebe eines falschen sentimentalen Geschmackes, das uns im neunzehnten Jahrhundert als rasseloses Gemisch der heterogensten ausländischen Einflüsse aufgedrängt worden ist:* ein Lügennetz, das heute längst spurlos vernichtet wäre,

gäbe es nicht immer wieder Leute, die, gänzlich ausserstande, künstlerisch überhaupt zu empfinden, es zu ihrer Selbstbehauptung für nötig erachten, an seinen Maschen mit groben Fabrikantenhänden weiter zu spinnen. Hodler ist so *der künstlerische Befreier seines Volkes* geworden, weil er ein künstlerischer *Wahrheitssucher* ist, wie es in der ganzen Kunstgeschichte nur ganz wenige gibt, wie etwa Giotto, der sein Land von den abgestorbenen byzantinischen Konventionen befreite. Aber das ist es ja: *denen, die in der Lüge leben, muss die Wahrheit Lüge sein.* Ihnen kommt Hodler, der ihnen den Finger hart auf die Wunde legt, der ihnen den unverfälschten Inbegriff der besseren nationalen Kräfte als sie beschämendes Abbild wahren Schweizertums entgegenhält, noch heute wie ein Götterstürzer vor. Die Durchschnittsdemokraten, die stets geneigt sind, ihre *Beschränktheiten* zu *Gesetzen* zu machen, sehen diese ihre Götter, die „Gesetze“ in Gefahr und verhängen so nicht ohne Konsequenz über Hodler immer wieder von neuem *das demokratische Ketzergericht.* Das ist der moralische Kern der Angriffe, die in der Schweiz von jeher und gerade neuerdings wieder mit erneuter Heftigkeit gegen Hodler gerichtet worden sind.

Hodlers wahres nationales Ethos aber, das der waschechte demokratische Kunstpolitiker niemals begreifen wird, ist *sein mächtiger Trieb zur Steigerung der nationalen, natürlichen und historischen Gegebenheiten in der Richtung der ihnen innewohnenden Wahrheit.* In der Tat, sein ganzes Werk ist eine mit gewaltiger Kraftanstrengung unternom-

mene *Selektion der nationalen Eigentümlichkeiten nach Massgabe ihres prinzipiellen oder typischen Gehaltes, nach dem Grade ihrer Fähigkeit, höchsten Menschenwerten überhaupt Ausdruck zu verleihen.* Allein durch diesen Selektionsprozess gelingt es, die wahren nationalen Werte zu entdecken — diejenigen nämlich, die mit übernationalen, menschheitlichen in notwendiger Beziehung, vielleicht in ursächlichem Verhältnis stehen. Dagegen sträubt sich naturgemäss aller nur im Lokalen lebende Geist und aller bürgerliche Quietismus des auf seinem Bildungsstolz ausruhenden Bildungsphilisters. Vor allem aber wird sich gegen eine solche Auffassung der Nation und gegen eine solche Kunst aller ethische Relativismus aufbäumen, der die absoluten Zwecke, die auch das nationale Leben bedingen, nicht zugeben will und kann, da für ihn der Zweck alles Volkslebens in der — bald schlecht verhüllten, bald offen eingestandenen — Nützlichkeit besteht. *An dem beschränkten Lokalpatriotismus und einem gesellschaftlichen Utilitarismus gemessen, ist Hodler allerdings unnational, das heisst, er teilt diese nationalen Erblaster nicht, kommt ihnen mit seiner Kunst um keinen Finger breit entgegen. Dagegen befähigt ihn die Weite seiner Natur, die in sich einen auf das Kosmische, auf das allgemein Gesetzliche gerichteten Geist und ein eminentes Stammesgefühl zu vereinen vermag, auch in der Kunst zu einer Synthese dieser beiden Werte, die, wie jede Synthese, dem stets nur analytischen Durchschnittsgeist sozusagen als eine ungeheure Verzeichnung erscheint und erscheinen muss.* [Übrigens: man werfe Hodler nicht

Verzeichnung im einzelnen vor, sondern diese synthetische „Verzeichnung“ seines Geistes überhaupt. Diese aber ist das, was ihn zum Genius erhebt und sein grösster Ruhmestitel ist!] Diese synthetische Kraft hebt Hodlers nationalen Geist weit über seinen menschlichen und biographischen Wert hinaus und macht ihn zur Grundlage nicht nur eines nationalen, sondern eines menschheitlichen Ethos überhaupt.

Das eben ist die Grösse einer wahrhaft starken Natur, dass sie dem Austrag der elementaren Gegensätze, die Natur- und Menschenleben ihm aufgeben, nicht ausweicht, sondern ihn eher erzwingt und versucht, die an sich widerspruchsvollsten Pole seines persönlichen Lebens in einer höheren Einheit aufzuheben, ihnen eine einheitliche homogene Form zu schaffen, die das Symbol der Aufhebung alles Kleinen im Grossen, alles Zufälligen im Notwendigen, alles Menschlichen im Kosmischen und so das Symbol einer wahrhaften Selbstüberwindung zu sein vermag. Nur bei Voraussetzung einer solchen starken Natur ist es deshalb möglich, dass, unbeschadet des absoluten Wertes wahrer Kunst und ihres Ursprunges im Innersten des autonomen Geistes, Hodlers Kunst ausser ihrer rein künstlerischen Bedeutung auch der Ausdruck einer wahrhaft nationalen Geistesart ist. Darin aber zeigt sich die grösste Liebe zu einem zeitlich und räumlich Begrenzten, wie es die Nation ist, die Liebe des Wählerischen: dass sie nur Wahres, nur Wertvolles daran erkennt, dieses aber auf die höchsten Höhen des Menschentums überhaupt emporzuführen trachtet.

In solchem Streben aber wird ein Mann wie Hodler stets einsam sein. Und trotz alles äusseren Erfolges werden die, die ihn darin wahrhaft verstehen, nicht nur in der Schweiz, auf immer eine Minderheit bilden. Dieser Minderheit aber kommen jene Minderheiten anderer Nationen entgegen, die auf dem umgekehrten Weg, nämlich von dem allgemein menschlichen, dem menschheitlichen Interesse her, Hodlers Grösse erfassten und die alles Nationale daran erst nach und nach, ausser als Quelle der Kraft auch als künstlerische Qualität erkannten, die aber längst dazu gelangt sind, unser Land darum zu *beneiden, dass ihm in einem solchen Genius ein so gewaltiger Ausdruck seines Wesens vergönnt ist.* Diese Minderheiten, deren gemeinsame Schätzung Hodlers auf die Einigkeit in einer kosmischen Auffassung der Kunst begründet ist und die zusammen auf ihrem Gebiet das Urteil der Geschichte bestimmen werden, haben also den Strom der zur allgemeinen Bedeutung gesteigerten nationalen Kraft Hodlers längst in sich aufgenommen und werden ihn der fernsten Zukunft zutragen.

So gesehen ist der Kampf Hodlers mit dem Durchschnitt seiner Nation *der Kampf des weitausschauenden Genius,* der die geistige Kraft seines Volkes aus ihrer Isolierung heraus in das universelle Reich des Geistes überhaupt zu führen trachtet, *mit dem geistigen Trägheitsgesetz,* das — in einer demokratisch organisierten und auch das Kunstleben in diesem Sinne politisierenden Gemeinschaft — die Nation auf einem sie herabwürdigenden Niveau festzubannen be-

strebt ist. Möge uns in der Schweiz mehr solche Kunst erstehen, die, unbeschadet ihres absoluten Wertes und ihres Ursprungs im Innersten des autonomen Gesetzes, und unbeschadet ihrer internationalen Geltung, in so gewaltigem Grade aus dem Urgrund des nationalen Geistes geboren, von den stärksten nationalen Eigentümlichkeiten genährt, die besten, gesündesten und höchststrebendsten Kräfte ihrer Nation so in sich vereinigt und siegreich der Weltkunst zuführt, wie diejenige Ferdinand Hodlers!

A N H A N G



I

HODLER ALS PLASTIKER

Hodler ist kein Universal-Künstler in dem Sinne, wie es die grossen Vollender der Renaissance waren. Jeder Versuch eines Einzelnen, dieser durch ihre immanente Machtfülle faszinierenden Vorstellung durch Betätigung auf allen Gebieten des Stammbaums der bildenden Künste neuen Gehalt zu geben, müsste in unserer Zeit scheitern. Das liegt nicht nur an der Unzulänglichkeit der Talente, die sich durch das historische Beispiel — also auf bloss intellektuellem Wege — versuchen liessen, sich überhaupt versuchen lassen konnten, den in jedem wahren Künstler wohnenden universellen Instinkt auf die breite Weide der verschiedenen Stoffgebiete zu führen, wo er unfehlbar — ein denkwürdiges Beispiel gab Klinger — zügelloser Flachheit verfiel. Es liegt auch nicht grundsätzlich an dem scheinbar so „unübersehbaren Reichtum" oder der „Höhe der Entwicklung" aller einzelnen Kunstgebiete — diese Begriffe sind, für einen durch quantitative Überlegungen unbestechlichen Geist, die Illusion einer sich im Zerrspiegel selbst vergrössernden Zeit; selbst eine solche „Entwicklung" zugegeben, liesse sich zu jeder Zeit ein Kraftphänomen denken, das alle wesentlichen Äusserungsmöglichkeiten der Architektur, der Plastik, wie der Malerei und auch noch anderer Gebiete in sich zusammenzubiegen vermöchte. Wäre dieses Phänomen darum schon ein Genie? Nein. Woran es liegt, dass Universalkunst im Sinne der Renaissance heute nicht mehr möglich ist, das ist ein neuer Begriff der Universalität, der ein viel philosophischerer geworden ist. Denn wäre auch alles andere stehengeblieben, wäre insbesondere aller „Fortschritt" der Künste ein Wahn — das eine ist sicher: unser *Denken* hat sich fortentwickelt. Der Inhalt dieses neuen Begriffes der Universalität bezieht sich nicht mehr auf die Zahl der Betätigungsfelder des Talents, sondern auf den Grad der Erfassung der überkünstlerischen Aufgabe des Kunstschaffens, der allgemeinmenschlichen, ethischen und metaphysischen Voraussetzungen desselben. Und an diesem neuen Begriff der Universalität hat ein Jeder unwillkürlich teil, der an unserer Kultur teilhat —

mögen wir [historisch erzogen, wie wir sind] im übrigen ebenso instinktiv geneigt sein, den historischen Kunsterscheinungen den alten, quantitativen Begriff als „gerechten" Massstab anzulegen. Übrigens haben wir auch darin schon begonnen umzuwerten und finden beispielsweise einen Greco universeller als einen Tizian, die einfache ägyptische Kunst universeller als die ganze komplizierte Renaissance — ob mit Recht, bleibe dahingestellt.

Für den schaffenden Künstler nun bedeutet der neue qualitative Begriff der Universalität einerseits eine Vertiefung der Stoffideen zu einer auf einfachere menschliche Grundgefühle gegründeten Allgemeinbedeutung des Gehaltes, andererseits einen neuen Aufbau der Kompositionselemente aus diesen philosophischen Voraussetzungen zu einer der Struktur unserer Vernunft angepassteren Form. Beides bedeutet eine ungeheure Vereinfachung, aber auch die Einsetzung der universellen menschlichen Empfindungen als unmittelbar stoffgebende Instanzen [ohne Vermittlung traditioneller Stoffbestände].

Dies bedeutet an Stelle der zunehmenden, durch Logik und Erfindungswitz stetig gesteigerten Komplikation der Form bei einem bis zu völliger Abwesenheit abnehmenden Ideengehalt — Linie: Renaissance-Barock-Rokoko und zuletzt das Zersetzungsspiel des Kubismus — umgekehrt die grösste denkbare Vereinfachung der Form, die von nun an nur noch der Not der elementaren Empfindung zu gehorchen hat, die aber deshalb um so allgemeingültiger ist; dies bei steigender Bedeutung der durch ihren typischen Wert umfassenden Stoffideen.

In diesem Sinn — und in keinem andern — ist Hodlers Kunst universal. Ja, er hat durch seine Kunst diesen Begriff der Universalität in der Kunst überhaupt erst begründet und seine Kunst ist die erste und vielleicht einzige bisher, die in diesem Sinne wahrhafter Universalität entsprungen ist. Nichts anderes erstrebt er mit seinen Hilfsmitteln des Parallelismus, der Eurhythmie, der Permanenz, mit seinem ganzen Geiste, als *diesen* Universalismus: den immer einfacheren und allgemeingültigeren Ausdruck für immer universeller erfasste menschlich-kosmische Zusammenhänge.

Es wäre deshalb vollkommen fehlgegriffen, wollte man aus der Tatsache, dass der einundsechzigjährige Hodler plötzlich mit einem vollendeten plastischen Werk hervortrat, wie es die am Schluss unseres Abbildungsapparates wiedergegebene Frauenbüste ist, auf Hodlers Ehrgeiz in der Richtung jener falschen „Universalität" der Kunstübung schliessen und sich in dieser Richtung Hoffnungen machen oder Befürchtungen hegen. Es ist ja wohl möglich, dass es

für Hodler nicht bei dieser einzigen plastischen Arbeit bleibt — und bei der ausserordentlichen Qualität dieser Probe wäre es ja im Interesse der modernen Plastik nur auf das wärmste zu wünschen, dass ein so philosophisch geklärter und dabei so gewaltig triebhafter Geist wie Hodler sich der Revision ihrer Ausdrucksmittel annähme. Darüber aber ist kein Zweifel möglich, dass Hodler vollkommen zufällig zur Plastik gekommen ist. Und das kam so.

Eine edle Frau, die durch lange Freundschaft mit Hodler verbunden war, lag seit zwei Jahren an schwerer Krankheit darnieder und war schon verschiedentlich operiert worden. Als nun wieder an eine Operation geschritten werden musste, scheinbar hoffnungslos, da erfüllte Hodler die Vorstellung der möglichen Vergänglichkeit dieses sublimen Hauptes mit solchem Schmerze, dass es ihn mit aller Macht tiefster menschlicher Empfindung trieb, diesen Kopf, *wie er war*, für alle Zukunft festzuhalten. Für den Grad der Wirklichkeit, den er wünschen musste, erschien ihm Stift und Pinsel, Linie und Farbe zu ohnmächtig. Nur die plastische Wiedergabe konnte ihm die volle Illusion *des räumlichen Besitzes* garantieren, die für das Gefühl der grösstmöglichen menschlichen Nähe des Dargestellten so unentbehrlich ist. So griff er zum Ton und knetete dieses erschütternde Abbild einer schon halb Verklärten — ohne irgendwelche anderen Hilfsmittel als das der fühlenden Hände und übrigens unter den schwierigsten äusseren Umständen. Eine Woche lang kam er Tag für Tag zu der Schwerkranken, wo er nur eine viertel oder eine halbe Stunde weilen durfte, während welcher Zeit die Kranke im Bett aufgerichtet werden musste. So entstand die Büste im Februar 1914.

Dass Hodler das Experiment so überzeugend gelang, ist für den Einsichtigen gar nicht weiter erstaunlich. Denn wie man sagen kann, dass es keinen modernen Maler gebe, der in seinem Werk in so hohem Grade wie Hodler die Vision einer ganz neuen, einheitlichen und zwar höchst zeitgemässen Architektur antizipierte, die sich eindeutig aus den formalen Prinzipien seiner Malerei entwickeln liesse, ebenso wahr ist es, dass keine andere moderne Malerei ein so grosses Mass plastischen Gehaltes aufweist. Dieser ist besonders in den Werken seiner letzten Phase hervorgetreten, wofür als unübertreffliches Beispiel das ausserordentliche Selbstbildnis vom Februar 1912 gelten kann.

Dass aber Hodler dieses Experiment — wie jeder besonders an der geradezu mit ägyptischer Strenge parallelistisch geordneten Vorderansicht nachprüfen kann — *mit wesentlich denselben Formprinzipien wie in seiner Malerei* so erfolgreich durchführen konnte, das bedeutet nur eine Stichprobe auf die ele-

mentare künstlerische Wahrheit, auf die universelle künstlerische Bedeutung dieser Formprinzipien. Dass diese eine echt *philosophische* ist, das ist schon daraus ersichtlich, dass, wenn jene Prinzipien nur technisch wären, sie unmöglich in zwei technisch vollkommen verschiedenen Künsten zum Gelingen führen könnten und z. B. in ihrer Übertragung auf die Plastik intellektuell schematisch wirken und alles individuell plastische Leben ertöten müssten. Gerade dieses plastische Leben aber tritt triumphierend hervor, uns so die eminente Geistigkeit der Dargestellten wie das volle Leben selbst vermittelnd. Nur dass noch die verewigende Ruhe der parallelistischen Form hinzutritt, die das Allgemein-Menschliche wie ein allumfassendes Gefäss auch an das stärkste Einzelleben heranbringt.

So gesehen, ist es für den künstlerischen Erfolg gleichgültig, ob Hodler sich nun als Maler oder als Plastiker betätige. Ist einer einmal zu den Urmüttern der Form hinabgestiegen, so ist es — innerhalb der ganzen Kunstgattung, für die er begabt ist — vollkommen gleichgültig, ob er sich dieser oder jener materiellen Ausdrucksmittel bediene. Da es aber einem wahrhaft philosophischen Künstler nicht auf die Vielheit der Ausdrucksweisen, sondern auf die künstlerische Intensität des Ausdrucks bei steter Steigerung der Bedeutung des Ausgedrückten ankommt, so wird er sich in der Regel aus jenem wunderbaren Instinkt für die Ökonomie der Kraft, die das Genie auszeichnet, in dem Grade auf die Ausübung *einer* Kunst beschränken, in dem er diese Intensität und diese Steigerung zu vollenden wünscht. Denn da dieser Prozess nach der Meinung jedes wahren Künstlers ein unendlicher, nämlich die unendliche Annäherung an die Natur, an das kosmische Vorbild ist, so wird er sich sagen, dass sein naturgesetzlich beschränktes Leben niemals dazu reichen würde, *mehrere* Künste *so weit* zu fördern, wie er es nach seinen selbstgewählten kosmischen Massstäben von sich verlangen muss. Und so setzt der wahre Künstler, wie es Hodler sein Leben lang getan hat, sich Grenzen in der Breite, um desto sicherer die Tiefen zu erringen.

II

ZU HODLERS ZEICHNUNGEN

Gewiss ist es auch für den gebildeten Laien nicht leicht, sich in die purifizierte Anschauungswelt eines so genialen Neurers wie Hodler, besonders aber in seine Werkstatt-Welt zu versetzen, als welche die Zeichnungen zu gelten haben. Die besondere Anstrengung, die es dazu erfordert, besteht jedoch nicht so sehr darin, mehr und komplizierter sehen zu müssen, als vielmehr darin, unser durch zu vieles theoretisches Wissen von den Dingen mit konventionellen und ausserkünstlerischen Schematen überladenes Auge wieder auf seine ursprüngliche, gänzlich elementare und autonome Gesetzlichkeit zurückzuführen. Jede glatt auf ihren Schienen gleitende Begriffs-Ästhetik — wie etwa die Schematik Hegels, die merkwürdigerweise gerade bei manchen bisherigen [allerdings ausnahmslos oberflächlichen] Hodlerinterpreten so beliebt war — muss zerschellen an der unberechenbaren Fülle und der anarchischen Sinnlichkeit der Augenerlebnisse, aus denen Hodler noch unermüdlicher als sonst schon jeder echte Künstler immer und immer wieder alles Leben auch seiner architektonischsten Bilder schöpft. [Vermöge welcher eminent schöpferischen Methode, das ist schon dargelegt worden. Vgl. IV. Kap. 1. Abschn.] Da reicht nur eigene unablässige und geduldige Beobachtung, verbunden mit mitschaffender Gemütsbereitschaft, aus, um zu einem tieferen Verständnis von Zeichnungen zu gelangen, die keine blossen, zu Bild-Surrogaten aufgeputzten Selbstzweckprodukte, sondern Stufen des Werdeprozesses des Kunstwerkes sind, Stationen in dem grossen Ringen der gestaltenden Vernunft mit der Natur, das ein Ringen Jakobs um den Engel ist, in dem die Vernunft zur Natur spricht: ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn! Solche Stationen sind ausnahmslos alle Zeichnungsblätter Hodlers. Wer die ausdauernde Bemühung um sie nicht scheut, der wird zu dem Ergebnis kommen, einen seltenen Blick in das Geheimnis schöpferischer Entwicklung getan zu haben, wie er ihm nur durch grosse Meister erschlossen werden kann.

Gerade auf diesen Zweck hin habe ich die Auswahl der nachfolgenden Blätter getroffen. Zwar unterlag diese von vornherein grossen Beschränkungen. Die oberste derselben ist die, dass ich nur Blätter wählen konnte, die sich zur Zeit der Wahl [Januar und Februar 1913] im Besitz des Meisters selbst befanden. Eine Unmenge meisterlicher Blätter Hodlers waren damals aber

durch den Kunsthandel längst in unübersehbare Fernen des Privatbesitzes zerstreut, so dass sich eine irgend geregelte Auswahl aus diesen als vollkommen illusorisch erwies. Innerhalb der mir gesteckten engen Grenze aber wählte ich — aus immerhin vielen hundert Blättern — nach folgenden Gesichtspunkten:

1. Zunächst war ich bemüht, eine möglichst kontinuierliche Reihe von *Studien zu früheren Werken in der zeitlichen Folge ihrer Entstehung* zusammenzustellen. Dabei erwies es sich als unmöglich, bei dem derzeitigen Bestand der Hodlerschen Sammlung Lücken zu vermeiden. Die Reihe, wie sie unter den obwaltenden Umständen zustande kam, bilden die Nummern 1 bis 38.

2. Vor allem aber konzentrierte ich die grösste Aufmerksamkeit auf die Sammlung von *Studien zu den eben entstandenen oder in Entstehung begriffenen Werken.* Diese fand ich naturgemäss am zahlreichsten, ja sogut wie vollzählig vor. Aus ihnen liessen sich also Gruppen zusammenstellen, die einen wirklichen Einblick in die geheimste Schaffensweise Hodlers ermöglichten. Sie bilden den Hauptbestand der hier wiedergegebenen Zeichnungen. Und zwar entfallen die Nummern 39 bis 51 auf das grosse *Hannoveraner Reformationsbild* [das damals gerade in der Vollendung begriffen war] und sind, da sich die Fixierung der Zeit nach unmöglich mehr durchführen liess, nach den Bildteilen — linker Flügel, rechter Flügel, Mittelstück — geordnet, denen sie zugehören. Die Nummern 52 bis 80 aber stellen, aufs genaueste in allen Stadien belegt, *einen ganz einheitlichen Schöpfungsprozess* dar, in zwei einzelne Entwicklungen — die sich in der Wirklichkeit natürlich gegenseitig durchdrangen — schematisch auseinandergelegt. Es handelt sich um die ungeheuer umfassenden Vorstudien des grossen, heute für die Zürcher Universität bestimmten, aber auch heute noch nicht vollendeten Wandgemäldes „*Freude an der Natur*" [Titel, den Hodler ihm gab], dessen erste Entstehung ich gerade in jenen Januar- und Februartagen des Jahres 1913 erleben durfte, die ich bei Hodler verbrachte. Aus der unmittelbaren eigenen Anschauung dieses Entstehungsprozesses, verbunden mit vielen philosophischen Auseinandersetzungen, die ich täglich während der Arbeit mit Hodler hatte [denn Hodler teilt mit vielen bedeutenden Menschen in erstaunlichem Grade die Fähigkeit, gleichzeitig in zwei Spuren vollwertig zu denken], ist denn auch meine Darstellung der schöpferischen Methode Hodlers erwachsen, die ich im ersten Stück des Kompositionskapitels gegeben habe. Die Studien, die dieser Prozess abwarf, lassen sich

nun deutlich in zwei Gruppen sondern, die jede für sich einer anderen eurhythmischen Idee Gefolgschaft leisten. Die eine ist einer ihrer innern Natur nach mehr *statische* Idee, die in ihren Ursprüngen bis zur „Empfindung" zurückreicht. [Diese Vorstadien sind eingangs der Gruppe durch einige ältere Studien belegt.] Sie umfasst die Nummern 54 bis 66. Die andere Kompositionsidee ist ihrem ganzen Wesen nach eine stark *dynamische* und hat u. v. a. die Studien Nummer 67 bis 79 hervorgebracht. Diese beiden Ideen haben lange miteinander um den Vorrang gekämpft, ohne dass die eine die andere besiegt hätte. Ihre *Synthese* stellt die Studie Nr. 80 dar.

Als ich nun im Februar und März 1914 wiederum auf einige Zeit zu Hodler nach Genf kam, traf ich Hodler mitten in der Ausführung an einem ganz neuen universalen Werk, dem für das Zürcher Kunsthaus bestimmten Wandgemälde, das Hodler im Gespräch „*Blick ins Ewige*" betitelte. Dieses Werk ist unzweifelhaft aus der einen, statischen, Entwicklungsreihe der Vorstudien zur „Freude an der Natur" erwachsen und der sieghafte vollendende Abschluss derselben. Dies mögen die fünf Studien Nummer 81 bis 85 bekräftigen, die mir Hodler auf eigene Initiative zur Vervollständigung des damals bereits in voller Reproduktionsarbeit befindlichen Zeichnungsapparates dieses Buches überliess. Nr. 85 hat Hodler extra für mein Buch entworfen — die Studie gibt für den, der den Stil künstlerischer Abbreviatur zu lesen versteht, eine vollkommen getreue Idee vom ausgeführten Werk. Ausserdem machte mir der Meister, als Anerkennung für die von ihm damals eben geprüften grundsätzlichen Teile dieses Buches, das erste Reproduktionsrecht für sein einziges bisheriges plastisches Werk, für die „Frauenbüste", zum Geschenk, die damals eben — im Februar 1914 — entstanden war und deren zwei Abbilder nun dieses Buch beschliessen.

Während wir nun alle, die wir wissen, was wir an Hodler besitzen, freudig und voll Zuversicht der Ausführung seiner grossen Synthese harren, möchte ich auch in der Rede — wie im Werk — dem Meister selbst das letzte Wort lassen. Es möge dem Verständnis seines Zeichnungswerkes kräftig dienlich sein.

III

WORTE HODLERS ÜBER DIE KUNST DES ZEICHNENS

„Sehen: das ist, die Verhältnismässigkeit aller Erscheinung erkennen.“

„Von einem Menschen mit geübtem Auge sagt man, er habe den Kompass im Auge. Aber man muss ihn auch in der Hand haben . . .“

„Man kann sagen, dass sie (die Form) zu vier Fünfteln die Ähnlichkeit bedingt, die äussere Gestalt der Körper, den Raum, die inneren Zustände der Seele, und dies ohne jede Hilfe der Farbe . . .

Die Form ist allen Künsten gemeinsam, die das Runde erstreben: der Plastik, der Architektur, der Malerei. Sie ist das ausdrucksfähigste Element . . .“

„Die Form eines jeden Gegenstandes, wie er sich uns darstellt, besteht aus einem äusseren Umriss und aus inneren Formen . . . Der Umriss gibt nicht nur die Ausdehnung und die Hebungen und Senkungen eines Körpers wieder, er hat auch noch einen schmückenden, architektonischen Charakter, dadurch, dass er einen Körper von dem benachbarten klar abhebt.“

„Wenn man unter dem Vorwand, ihn zu verschönen, dem Umriss seinen Charakter nimmt, ihn schwächt und verwischt, und das zum Schaden der Rundmodellierung, die dadurch flau und verblasen wird, so macht man ein falsches Werk . . . Diese Art zu mildern, wo es nicht nötig erscheint, ist im höchsten Grade langweilig. Derlei verrät übrigens auch eine unkorrekte Zeichnung, eine banale Anschauung, den Kitsch. Solche Leute bilden sich ein, dass mildern verschönen heisse.“

„Alle Meister aber haben das gemeinsame Bestreben gehabt, die Gestalt klar loszulösen aus ihrer Umgebung, die Schönheit der Linie im Umriss zu suchen; sie stellten lange Linien kurzen entgegen, studierten Bewegungen und Verhältnisse des menschlichen Körpers und entdeckten ihren Rhythmus.“

„Man kann die Fähigkeiten des Auges nach zwei Seiten hin entwickeln: zu absoluter Zuverlässigkeit und zu künstlerischem Geschmack.“

„Diese doppelte Bemühung, einerseits die Logik der Bewegung auszudrücken, andererseits auf die Schönheit, den Charakter des Umrisses hinzuweisen, erzeugt fast immer bei dem Künstler ein langes Ringen.“

„Aus all dem geht die Bedeutung der Zeichnung hervor, deren Aufgabe es ist, die äussere Gestalt der Dinge vorzuführen. Die Mittel, über die der Zeichner verfügt, um die Form wiederzugeben, sind der Strich und die ebene Fläche. Der Strich für sich allein drückt die Unendlichkeit aus.“



N A C H W O R T

Bevor dies Buch der Öffentlichkeit übergeben werden konnte, trat ein Ereignis ein, das wahrlich geeignet war, ganz andere Pläne als die der Herausgabe eines Hodlerbuches über den Haufen zu werfen: der Krieg der Deutschen mit fast der ganzen übrigen Welt um die Existenz alles dessen, was auf der Welt deutsch heisst! Es ist hier nicht der Ort, Stellung zu nehmen zu diesem ungeheuren Weltgeschehnis, in dem wir noch mittendrin stecken. Dass es nicht nur für den Deutschen, sondern für jeden Rechtliebenden überhaupt keine andere Stellungnahme gibt, als die der unbedingten Parteinahme für die grosse deutsche Sache, die eines Tages von dem grossen Rechtsräuber der Weltgeschichte, von England, aus Neid und verletzter Bequemlichkeit, der politischen Meute des ganzen Erdballes zum Frasse vorgeworfen werden sollte, um diese von England selbst abzulenken — dies und noch manches andere habe ich an anderem Ort historisch und ethisch zu begründen versucht*. Wohl aber bin ich hier als Biograph Hodlers verpflichtet, Stellung zu nehmen zu einem Ereignis in Hodlers Leben, das durch diesen Krieg hervorgerufen wurde und das ich, da der betreffende Teil dieses Buches damals schon gedruckt war, darin nicht mehr berücksichtigen konnte. So schmerzlich es mir auch sein mag, darauf eingehen zu müssen, so machen mir dies doch zwei Gründe unerlässlich, ein biographischer und ein sittlicher.

Als Biograph habe ich folgendes zu berichten. Ungefähr Anfang Oktober im Kriegsjahr 1914 wurde Hodler der Umstand, dass er seinen Wohnsitz in Genf hat, zum Verhängnis für seine Beziehungen zum deutschen Kulturkreis. Genf, dessen Bevölkerung fast zur Hälfte aus Ausländern, vor allen Dingen aus französischen Staatsangehörigen besteht, die in vielen Dutzenden von Vereinen, vor allem auch politischer Natur, eine rege Tätigkeit entfalten, Genf, dessen Presse zum guten Teil von Geld und Geist aus Frankreich, ja sogar aus

* In meiner Schrift „*Deutschlands Sendung.* Ein neuer mitteleuropäischer Völkerbund". Verlag Gustav Kiepenheuer, Weimar. Preis M. 1.—.

England gespeist wird — *dieses* Genf [es gibt auch ein anderes, das sich nur zu wenig und vor allem zu spät gegen jenes zur Wehr gesetzt hat!] tat sich in den ersten Kriegsmonaten in einer verabscheuungswürdigen und in bezug auf seine Pflichten der Schweiz gegenüber ans Landesverräterische grenzenden Weise hervor als Kämpe im Feldzug der Lüge und Verleumdung, den Deutschlands Feinde in der ganzen Welt organisiert hatten, um Deutschland in der moralischen Giftwolke von der übrigen Welt zu isolieren und, wenn irgend möglich, für sie abzutöten. Hodler, ein ganz unpolitischer Kopf und zudem eine höchst impressionible Künstlernatur, erlebte den Beginn des Weltkrieges ganz ausschliesslich in dieser giftgeschwängerten Atmosphäre. Als nun im September die Aufstellung französischer Geschütze unmittelbar vor der Kathedrale von Reims und die Benützung der Türme derselben als französische Signalstation für die Leitung des französischen Geschützfeuers eine Beschiessung der Kathedrale durch die deutschen Batterien einfach erzwang und als dann die französische Regierung dies von ihrer Heeresleitung selbst provozierte Vorkommnis in lügnerischer und heuchlerischer Weise ausnützte und wiederholt in offiziellen Mitteilungen die deutsche Heeresleitung vor aller Welt der absichtlichen Zerstörung eines Kunstbesitzes der Menschheit zieh, um deren Zorn gegen Deutschland zu entfesseln, — da machten sich unter vielen Tausenden verantwortungsloser Pressesöldlinge in der ganzen Welt auch einige Genfer Journalisten auf die Beine, um daraus auf ihre Weise Kapital zu schlagen. Das gelang ihnen in der geschilderten Genfer Atmosphäre nur zu gut. Sie brachten einen Protest der Genfer Ortsgruppe des schweizerischen Vereins der Maler, Bildhauer und Architekten zustande, in dem die verbrecherische Verleumdung der französischen Regierung kritiklos nachgeschwätzt und also Deutschland der *beabsichtigten* Zerstörung der Reimser Kathedrale und anderer ähnlicher Gewaltakte bezichtigt wurde. [Dieser Protest im Zeichen des genannten Vereins ist übrigens später von der Zentral-Behörde dieses Vereins in einem Beschluss vom Anfang des Jahres 1915 ausdrücklich als widerrechtlicher Missbrauch der Autorität seines Namens verurteilt und abgelehnt worden!] Um dem Protest irgendwelche Beachtung zu erzwingen, liefen die Journalisten, wie üblich, von einem „grossen Tier" zum anderen, um sie durch Erschleichung ihres Namens als Zugtiere vor ihre dunklen Zwecke zu spannen. Das alles war ein Werk weniger Tage, und bevor nur überhaupt eine deutsche authentische Widerlegung des französischen Manövers nach Genf drang, war alles perfekt. Auf diese Machenschaft nun fiel, unter vielen anderen soge-

nannten „Intellektuellen" Genfs, auch Hodler herein, dem, wenn ich recht unterrichtet bin, der Protest im Café, während seiner einzigen Mussestunde des Tages, unterbreitet worden ist. Der so zusammengebrachte Protest ging nun durch alle Blätter, zuerst der Schweiz, dann anderer Länder, vor allem auch Deutschlands. Seine Wirkung kennt man. Sie war für Hodlers Ruf in Deutschland katastrophal! Eben noch hingen in allen deutschen Kunsthandlungen Reproduktionen der gewaltigen Geschichtsmalereien Hodlers aus, besonders des „Rückzugs von Marignano", des „Aufbruchs der Jenenser Studenten in den Befreiungskrieg von 1813" und des kaum eben nach Deutschland gelangten „Reformationsschwurs der Bürger von Hannover". Denn nichts, schlechthin nichts aus der ganzen modernen Kunst, fand man allgemein der ungeheuren Grösse des augenblicklichen geschichtlichen Erlebens so angemessen, wie gerade diese Werke! Ja wie verbrannter Zunder fiel alle grossstädtische Schulmachenschaft der verschiedenen „Ismen" ab vom deutschen Volk. Nur einige schlichte Werte echter deutscher Malerei konnten die grosse Probe des Gefühls bestehen, die der welthistorische Augenblick jedem Kunstfreund der Kunst gegenüber aufnötigte. Hodler aber — das war wie eine Erfüllung! Hier dröhnte der eherne Schritt der Weltgeschichte, da war der unbezähmbare Wille zum Siege, und hier endlich der Triumph eines edlen Gemeingeistes über den Eigenwillen, die Trägheit und den Egoismus der menschlichen Natur. Manchen früheren Skeptiker habe ich gesprochen, dem in dieser Zeit Hodlers Grösse erst überhaupt aufging. Und vielen schien es: dieser Meister allein wird diesen Krieg als Meister überleben. Und dann wird er als unvergänglicher Besitz ins deutsche Bewusstsein übergehen. Hatte doch keiner wie er gerade die Grösse deutscher Geschichte in den beiden letztgenannten Monumentalgemälden in so genialer Intuition erfasst, dass der Geist dieser Werke eben jetzt erst, durch die heroische deutsche Geschichte dieser Tage, gerechtfertigt erschien! Jener Aufbruch war der völlig konforme Ausdruck für die erschütternden Augusttage geworden. Jener Bürgerschwur zur Eintracht wurde zum vorgeschauten Symbol für die ungeheure Einigkeit des deutschen Volkes, die die gemeinsame Gefahr in dieser Zeit gebar wie nie vordem in der Geschichte. Und da kam dieser Blitzstrahl! Wie ein Verrat an dem unermesslichen Vertrauen, das ihm Deutschland entgegenbrachte, musste Hodlers Name unter dem hämischen Genfer Journalistenwisch wirken. Und er war ihm doch nur abgeschlichen worden! Nie hat das Erhabene in einem Künstlerleben so neben dem Lächerlichen gestanden! Ein tragisches Verhängnis, mit dem ich

als Biograph jenes Kapitel von Hodlers Leben, das ich „Anschluss an den deutschen Kulturkreis" überschrieben habe, heute vielleicht beschliessen müsste! Für immer? Das *könnte* die Wirkung sein! Es könnte nämlich sein, dass Hodler auf Grund dieses Vorkommnisses für lange oder für immer vom deutschen Parnass verstossen bliebe .... Dass dies für die deutsche Kunst nicht wünschenswert wäre, geht aus der eben geschilderten Eigenart seiner Kunst, wie sie sich gerade zu Kriegsbeginn so einzig bewährte, wohl deutlich genug hervor. Aber wäre diese Verstossung gerecht und sachlich begründet? Das gilt es jetzt noch abzuwägen.

Ich gehe aus von der aufrichtigen und ganz entschiedenen Verurteilung der Handlungsweise Hodlers. Wohl mögen die geschilderten Genfer Verhältnisse sie *psychologisch* verständlich machen; keineswegs aber dürfen diese Verhältnisse als Entschuldigung dienen. Denn niemals kann die unverzeihliche Leichtfertigkeit entschuldigt werden, mit der Hodler sich über die Tatsachen täuschen liess. Denn abgesehen davon, dass diese verleumderischen Behauptungen, die ihm zur Unterschrift angeboten wurden, von einer Seite kamen, die unter den gegebenen Verhältnissen ohne weiteres die Kritik auch nur eines normalen Menschenverstandes herausfordern musste, so musste die freche Art geradezu Verdacht erregen, mit der über die *Absichten* der deutschen Heeresleitung im ausgemachtesten Tone von Leuten etwas behauptet wurde, die nie in der Lage gewesen sein *können*, sich über diese Absichten authentisch zu unterrichten. Das allein hätte genügen müssen, um es Hodler unmöglich zu machen, seinen Namen unter das Schriftstück zu setzen, und hätte es ihm zur Pflicht machen müssen, mindestens vorher die authentische deutsche Antwort auf die französischen Verdächtigungen abzuwarten. Dies um so mehr, als er genau wissen musste, wie schwer sein Name in Deutschland wog. Hat er aber unterschrieben, ohne das Wort von der „beabsichtigten" Zerstörung zu beachten — was durchaus denkbar, sogar höchst wahrscheinlich ist — dann trifft ihn mit demselben Recht der Vorwurf der Leichtfertigkeit, die durch die Tragweite des Schrittes, die eben überlegt werden *musste*, zur förmlichen unverzeihlichen Schuld wird. Denn wenn Hodler nicht Zeit gehabt haben sollte, oder durch irgendwelche künstlerische Inanspruchnahme innerlich nicht in der nötigen Bereitschaft war, das Schriftstück gründlich zu studieren, in dem, wie er mindestens wissen musste, gegen etwas und zwar gegen eine vorgegebene Schuld Deutschlands protestiert wurde, dann hätte er auch das Protestieren selbst gänzlich unterlassen müssen. Zudem einer Nation gegenüber, der Hodler zu viel zu verdanken hatte! In-

sofern also ist Hodlers ganze Verhaltungsweise ethisch in jeder Beziehung unbedingt verwerflich, und sicherlich ist das Gericht, das die deutsche Nation über Hodler gehalten hat, in dieser Beziehung gerecht, und Hodler verdient es!

Nun aber komme ich mit genau derselben Pflicht der Aufrichtigkeit, die mich die Handlungsweise Hodlers ohne Kompromiss verurteilen liess, zu der Kritik der Kritik, die in Deutschland an Hodler bei dieser Gelegenheit geübt wurde. Zuvörderst glaubten die allermeisten deutschen Kritiker Hodlers Schuld dadurch vergrössern zu müssen, dass sie von Hodler behaupteten, er hätte Deutschland nicht nur viel, sondern geradezu Alles zu verdanken, seinen ganzen Ruhm und überdies sein ganzes Vermögen; ja ohne Deutschland wäre er nichts, sogar entdecken hätten ihn deutsche Kritiker müssen! Nun, sie wussten es nicht besser. Was die letztere Meinung betrifft, möge man die beiden letzten Abschnitte des biographischen Kapitels dieses Buches lesen, die lang vor dem Kriege abgefasst wurden, und danach die eigene irrige Meinung berichtigen. Das ist eine Pflicht der historischen Gerechtigkeit, die ja eine besondere Tugend des deutschen Geistes ist. Dass aber Hodler die Ausbreitung und Befestigung seines Ruhmes — nicht seinen Ruhm überhaupt — Deutschland verdankt, das könnte gewiss nur Unwissen und Undank leugnen. Hat aber nicht Hodler andererseits Bedeutendes zum Ruhme deutscher Kunst und deutscher Geschichte beigetragen? Auch das könnte nur vom Undank und vom Unwissen geleugnet werden. Was vollends Hodlers Vermögen angeht, so ist zwar diese Behauptung noch am begründetsten, indem Hodler gewiss niemals auf dem engen Boden der Schweiz allein zu seinem jetzigen Wohlstand hätte gelangen können; aber ebenso klar ist doch, dass deutsche Kunsthändler bei ihrer anerkannten Geschäftstüchtigkeit an Hodler mindestens das Mehrfache von dem verdient haben, wie er selber. Auch das dürfte, wenn man schon von diesem Punkte spricht, gerechterweise nicht vergessen werden! Dass Hodler endlich auch ohne Deutschland ein Genius wäre und bliebe für den, der in ihm überhaupt den Genius erkennt und anerkennt, das braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden. Er hat ihn auch *vor* seiner „deutschen Periode" gegen alle Widerstände des Lebens durchzusetzen gewusst und hätte es auch gegen die Ablehnung von seiten Deutschlands getan, daran kann keiner zweifeln, der Hodlers Leben kennt. Dass aber Deutschland ihm so grosse Möglichkeiten der Entfaltung seiner schöpferischen Arbeit bot, das wird von jedem Hodler-Verehrer und zuallermeist von Hodler selbst stets mit Dankbarkeit anerkannt werden! — Noch mit einer anderen Behauptung

wurde deutscherseits Hodlers Schuld besonders vergrössert: Hodlers Verhältnis zu Deutschland wurde als das eines gründlichen Kenners desselben dargestellt, so, als hätte er in Deutschland seine zweite Heimat gefunden. Das letztere mag nun mit seiner Kunst zutreffen. Was aber seine Person betrifft, so brauche ich nur auf die Tatsache hinzuweisen, dass Hodler in seinem langen Leben nur ganz wenige Male, jedesmal nur ganz kurz, sich in Deutschland aufgehalten hat. Aus einer so begründeten besonderen Kenntnis Deutschlands darf ihm also gewiss kein erschwerender Umstand bei der Beurteilung seiner Handlungsweise in Sachen des Genfer Protestes erwachsen. Aber das ist ja auch, zu einer wirklich grundsätzlichen Verurteilung derselben, wie ich sie oben begründet habe, leider gar nicht nötig. — Schliesslich aber möchte ich noch eine Erscheinung — ich kann nicht anders sagen — brandmarken, die bei der Gelegenheit der deutschen Kritik des Hodler-Falles krass zutage trat und in deren Verurteilung ich mich mit den besten Deutschen absolut einig weiss. Ein geistig beschränkter Chauvinismus, besonders der Münchener Maler-Lokalpatriotismus, dem z. B. Ludwig Thoma Stimme lieh, glaubte auf einmal, sein bisheriges Unverständnis für Hodler sei jetzt durch die politische und moralische Entgleisung Hodlers glänzend gerechtfertigt und Hodlers Kunst müsse fortan als eine leidige „Ausländerei" für jeden echten Deutschen erledigt sein. Als ob Hodlers Kunst, obwohl zufällig jenseits einer Grenze erwachsen, die zwei engverwandte oberdeutsche Volksstämme trennt, nicht mindestens ebenso gut, nein, unvergleichlich besser deutsch wäre, als der weitaus grösste Teil des ganzen München-Schwabinger Malgebräus, das seit langem ein rasse-, art- und kraftloses Gemisch aller nationalen und internationalen Moden, Sitten und Gebräuche im Malhandwerk geworden ist! In Wahrheit hat Thoma hier bewusst oder unbewusst dem Neid der Nichtskönner auf den Ruhm und die Einkünfte Hodlers klassischen Ausdruck verliehen, dem man in München auf Schritt und Tritt schon immer begegnete, früher in allerlei Achtungsheuchelei feige versteckt, heute in einer Orgie der Selbstgerechtigkeit sich in allen Gassen wälzend. Nun, das Urteil der Geschichte wird nicht das Herrn Thomas sein!

Dass es in Deutschland eine Art gibt, genau unter denselben wesentlichen Bedingungen demselben Fall gegenüber sich anders, nämlich *des deutschen Namens würdig* zu erweisen, dafür haben die Preisrichter der Leipziger Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik gerade im Falle Hodler ein leuchtendes Beispiel gegeben. Von Hodler waren auf der genannten Ausstellung eine Reihe von Zeichnungen ausgestellt. Mit einigen wenigen Meistern von euro-

päischem Ruf zusammen [mit Leo Greiner, Gustav Klimt, Schmutzer, Edvard Munch und Anders Zorn] wurde auch Hodlers Leistung von den Juroren so hoch eingeschätzt, dass er, wie jene, *ausser Wettbewerb* erklärt wurde. Dieses Urteil nun, mitten im Weltkrieg gefällt, wurde trotz des Umstandes, dass inzwischen Hodlers Verhalten in Sachen des Genfer Protestes der breitesten Öffentlichkeit bekannt geworden war und in der deutschen Presse eine Flut von Kritik herausgefordert hatte, mit ausdrücklicher Bezugnahme darauf *von allen Instanzen dennoch aufrechterhalten.* Und doch wird gewiss niemand den deutschen Richtern dieses Preisrichter-Kollegiums Mangel an Patriotismus vorwerfen dürfen. Die Deutschen, die diesen Richterspruch über Hodler fällten und aufrechterhielten, trotzdem gerade sie von dem ungerechten Vorwurf jenes von Hodler mitunterschriebenen Genfer Protestes besonders getroffen werden mussten: diese Deutschen haben gezeigt, dass der Wert einer Kunst nicht durch die subjektiven, wenn auch noch so berechtigten Interessen der Richtenden bedingt ist, noch auch von dem grösseren oder geringeren Wohlverhalten ihres Urhebers abhängig gemacht werden, sondern einzig in der betreffenden Kunstleistung selbst seinen Grund haben darf, der dann aber auch die Ehre gehört. Das allein ist ethisch untadelig und dadurch eben auch allein echt deutsch geurteilt in diesem wie in jedem ähnlichen Fall: dass die Ehrfurcht vor wahrhaft schöpferischer Art und der Glaube daran, dass solche, indem sie eben unsere Ehrfurcht zu erregen vermag, bereits auch ihre moralische Rechtfertigung in sich tragen müsse, ohne die sie solches eben nie vermöchte — dass diese Ehrfurcht und dieser Glaube die Sache ihrem absoluten Gehalt nach bewertet und in unbestechlicher Gerechtigkeit über die eigene wie auch über die Person des Urhebers zu stellen vermag, die ja beide der gleichen Möglichkeit menschlichen Irrtums unterworfen sind. Solch ein Urteil wird hoffentlich auch, sofern dieses überhaupt sich nach der Vernunft richtet, das Urteil der Geschichte sein. So ist denn meine Hoffnung begründet, dass der Faden des Schicksals, der Deutschland mit der Hodlerschen Kunst verknüpft, nicht abgerissen, sondern nur für eine Zeit verwickelt sei, und dass es gelingen muss, ihn wieder zu entwirren.

München, am 18. Februar 1915. Hans Mühlestein.



VERZEICHNIS DER ZEICHNUNGEN

ERSTE ABTEILUNG:

Z W E I T E   A B T E I L U N G:

STUDIEN ZUM „REFORMATIONSBILD" IN HANNOVER [1910/12]

39—43: *Figuren des linken Flügels.*
44—47: *Figuren des rechten Flügels.*
48—50: *Figuren der Mittelgruppe.*
51, 52: *Die Mittelfigur (Der Redner).*
53: *Erster architektonischer Gesamt-Entwurf.*

D R I T T E   A B T E I L U N G:

STUDIEN ZU DEM MONUMENTALGEMÄLDE „DIE FREUDE AN DER NATUR" [1913/14]

I. Statische Konzeption:

54—57: *Studien nach der Natur (Einzelfiguren aus verschiedener Zeit).*
58—63: *Vorstudien zur Komposition (mehrere Jahre auseinanderliegend).*
64—66: *Eigentliche Kompositionsstudien (unmittelbar hintereinander entstanden. Davon Nr.* 66: *vorläufiges Endprodukt: äusserste Vereinfachung und Ruhe).*

II. Dynamische Konzeption:

67—74: *Studien nach der Natur (Einzelfiguren aus verschiedener Zeit).*
75—78: *Vorstudien zur Komposition (zeitlich auseinanderliegend).*
79: *Eigentliche Kompositionsstudie (zu gleicher Zeit wie Nr.* 64—66 *entstanden. Vorläufiges Endprodukt: äusserste Belebung und Bewegung).*

III. Die Synthese:

80: *Endgültiger Kompositions-Entwurf.*

VIERTE ABTEILUNG:

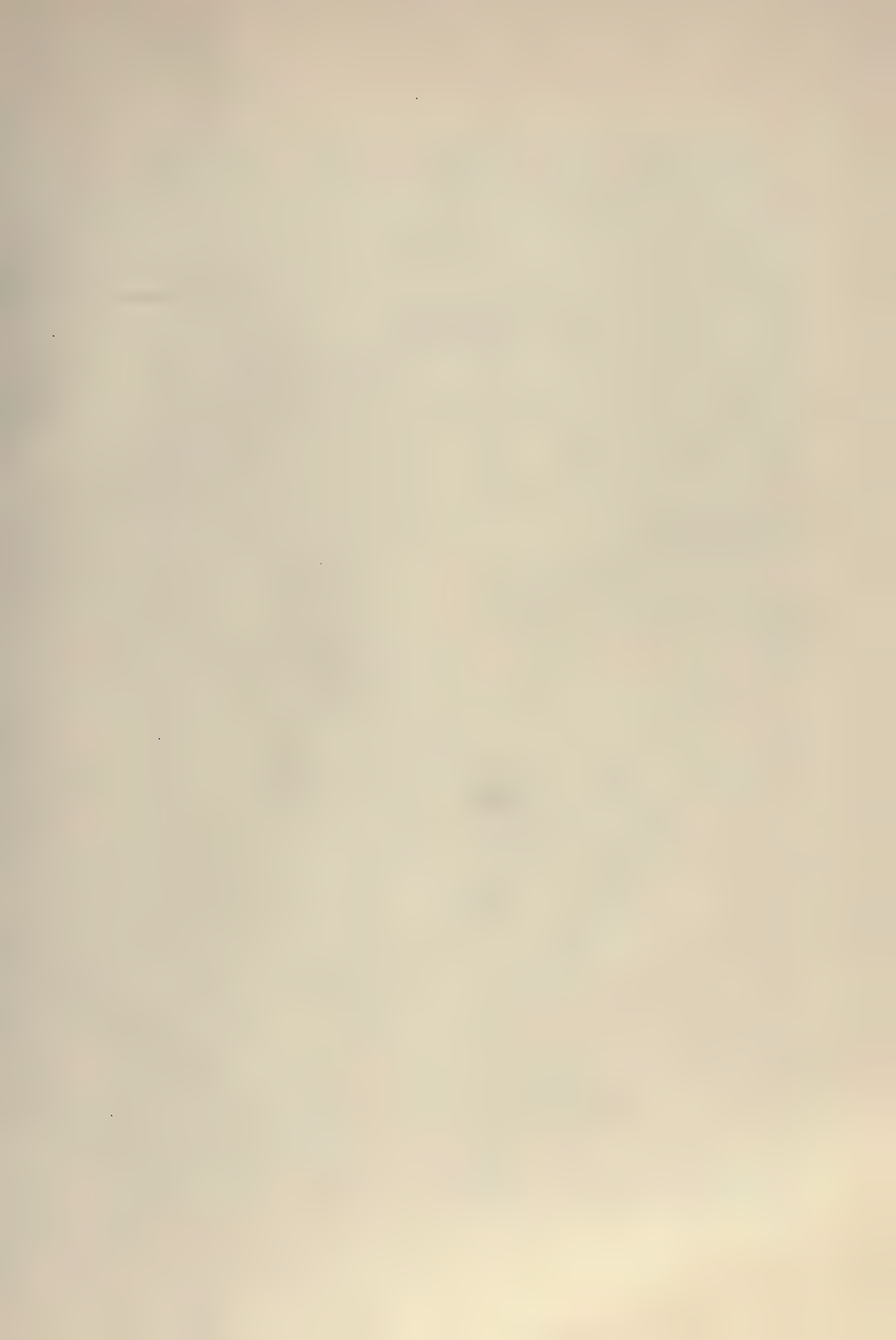
STUDIEN ZU DEM MONUMENTALGEMÄLDE „DER BLICK INS EWIGE"

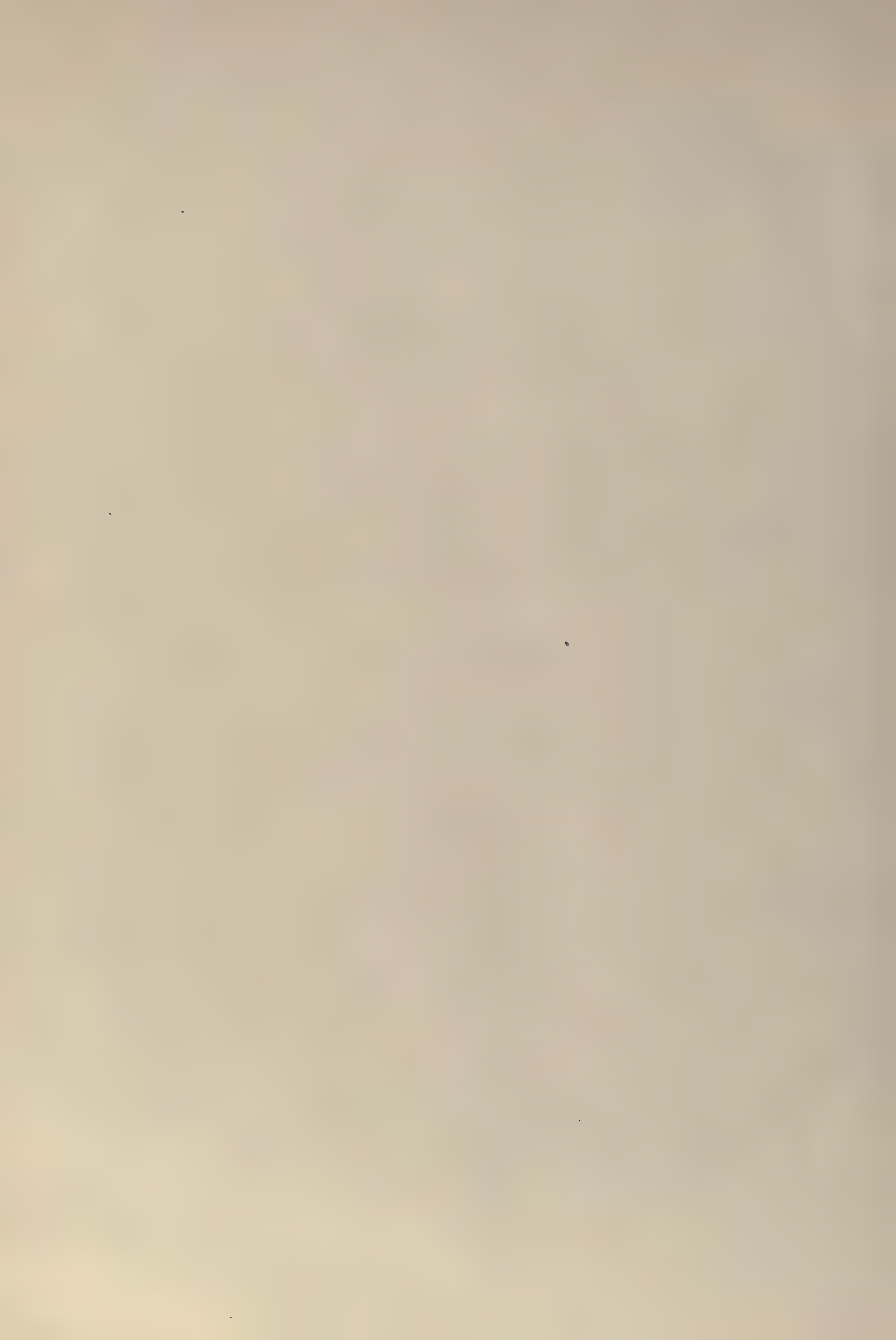
[1914]

ANHANG:

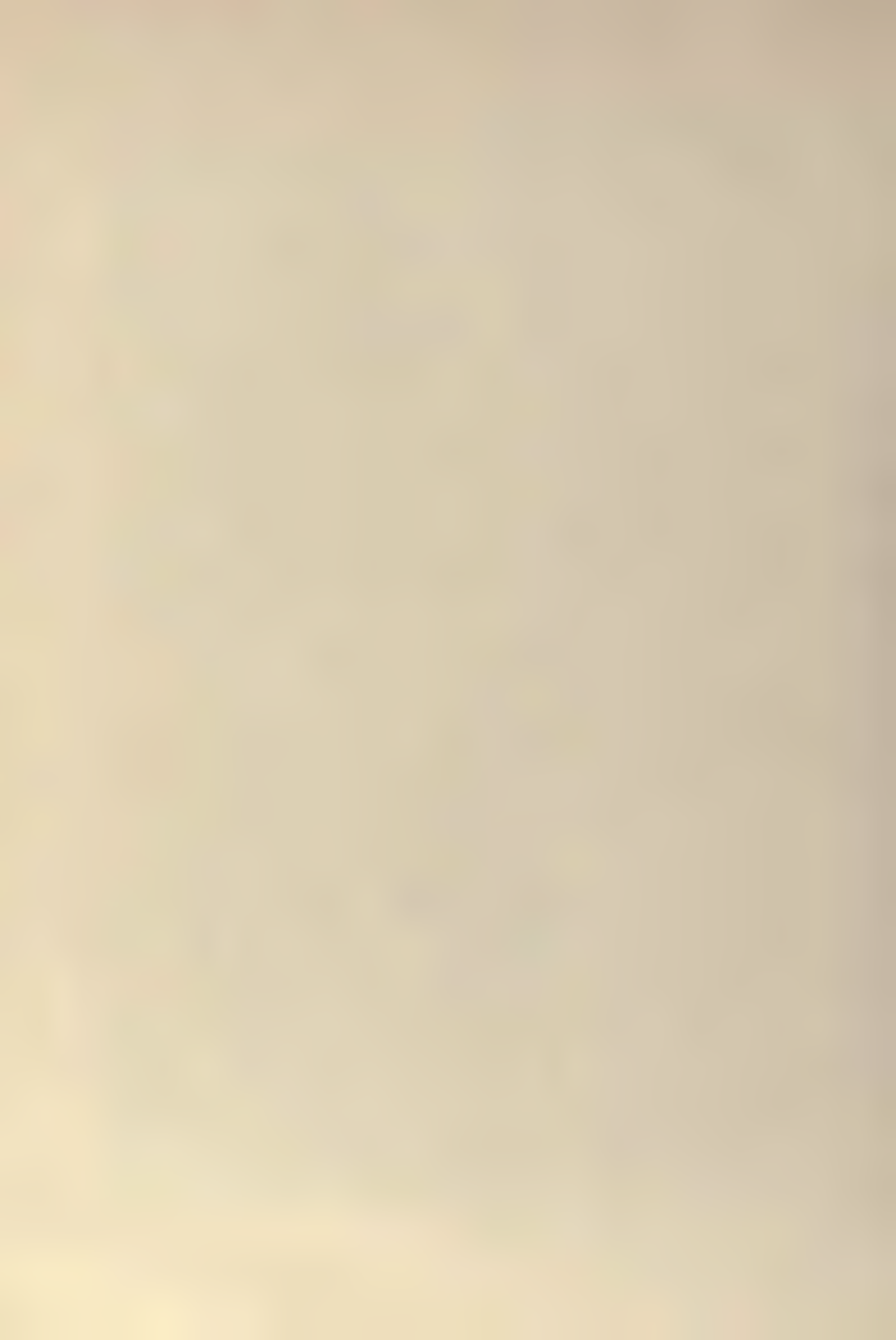
HODLERS EINZIGE ORIGINALPLASTIK

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt

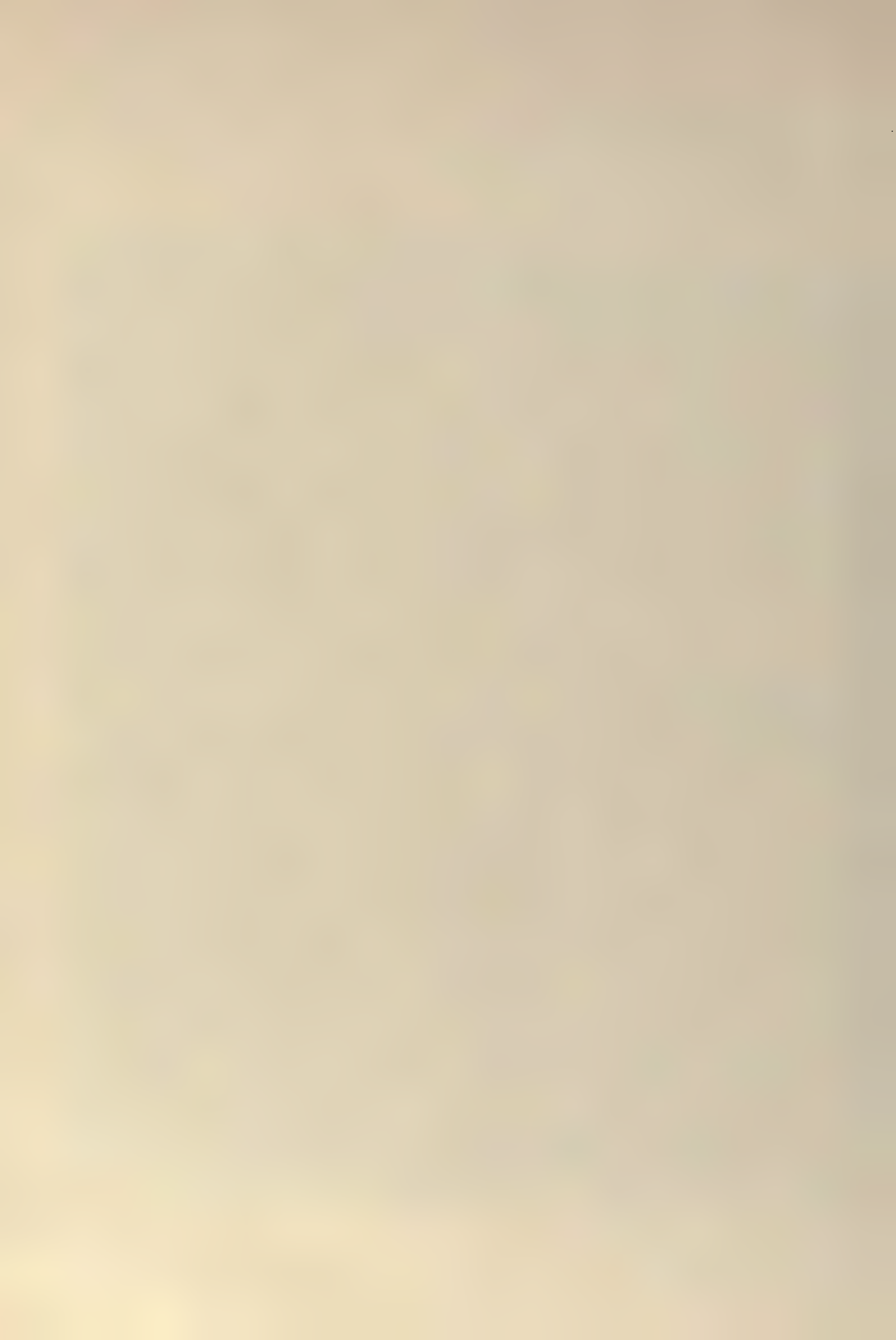


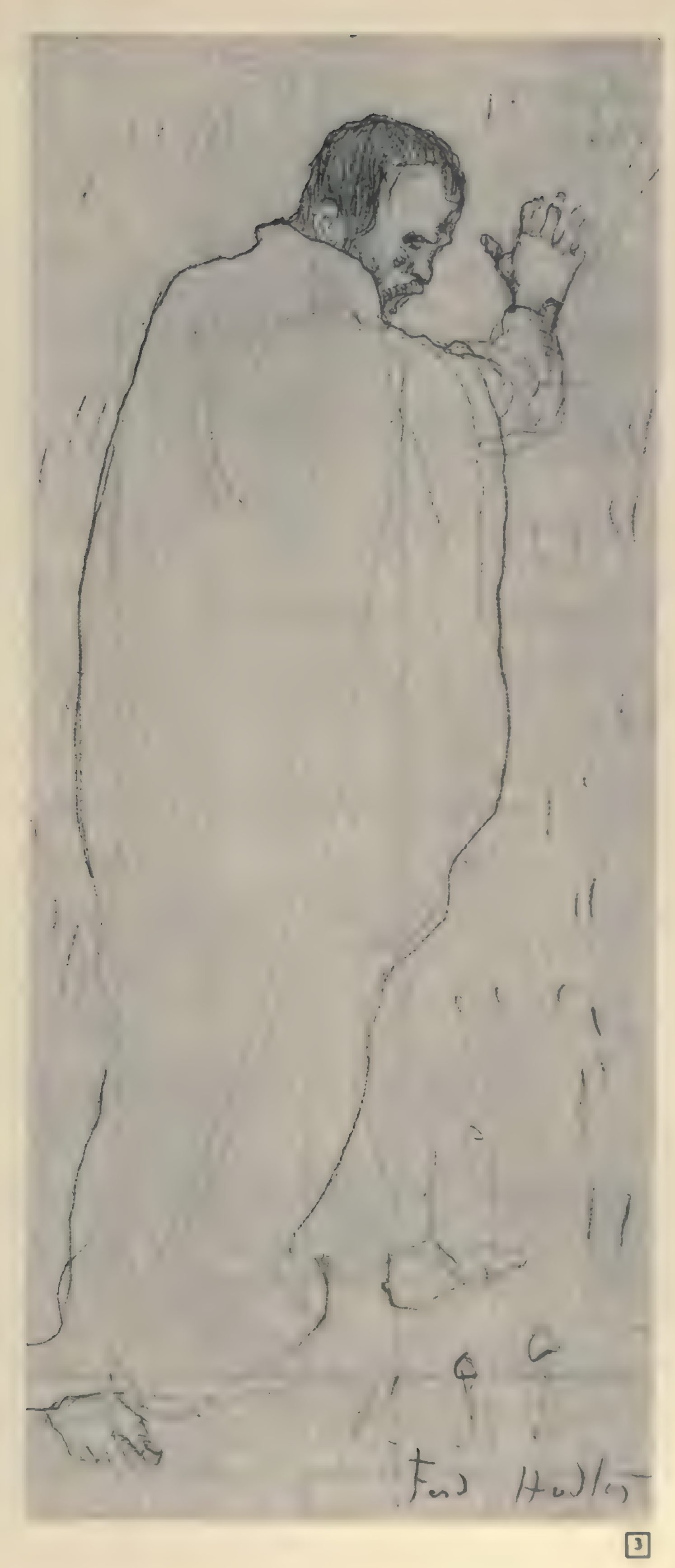




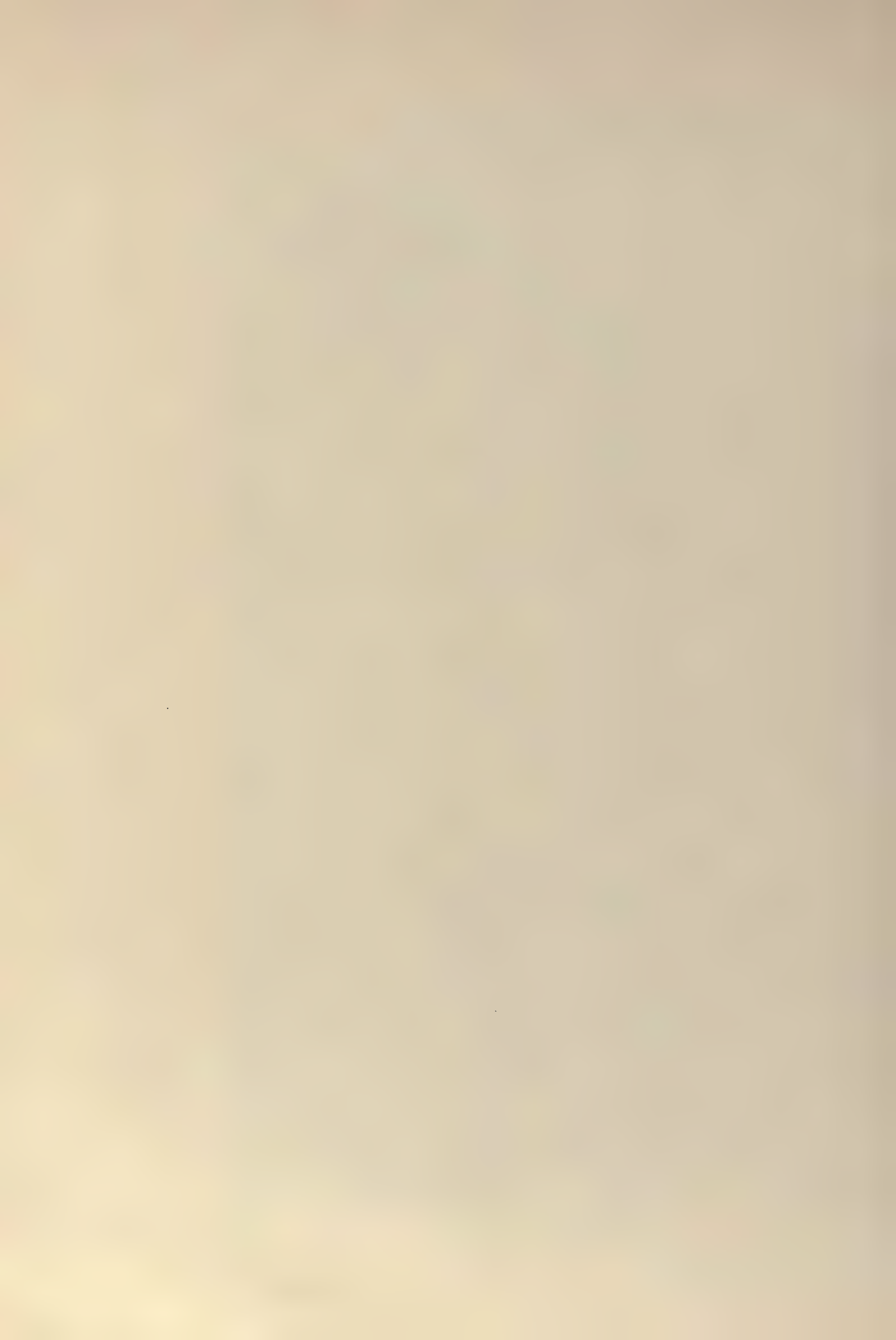




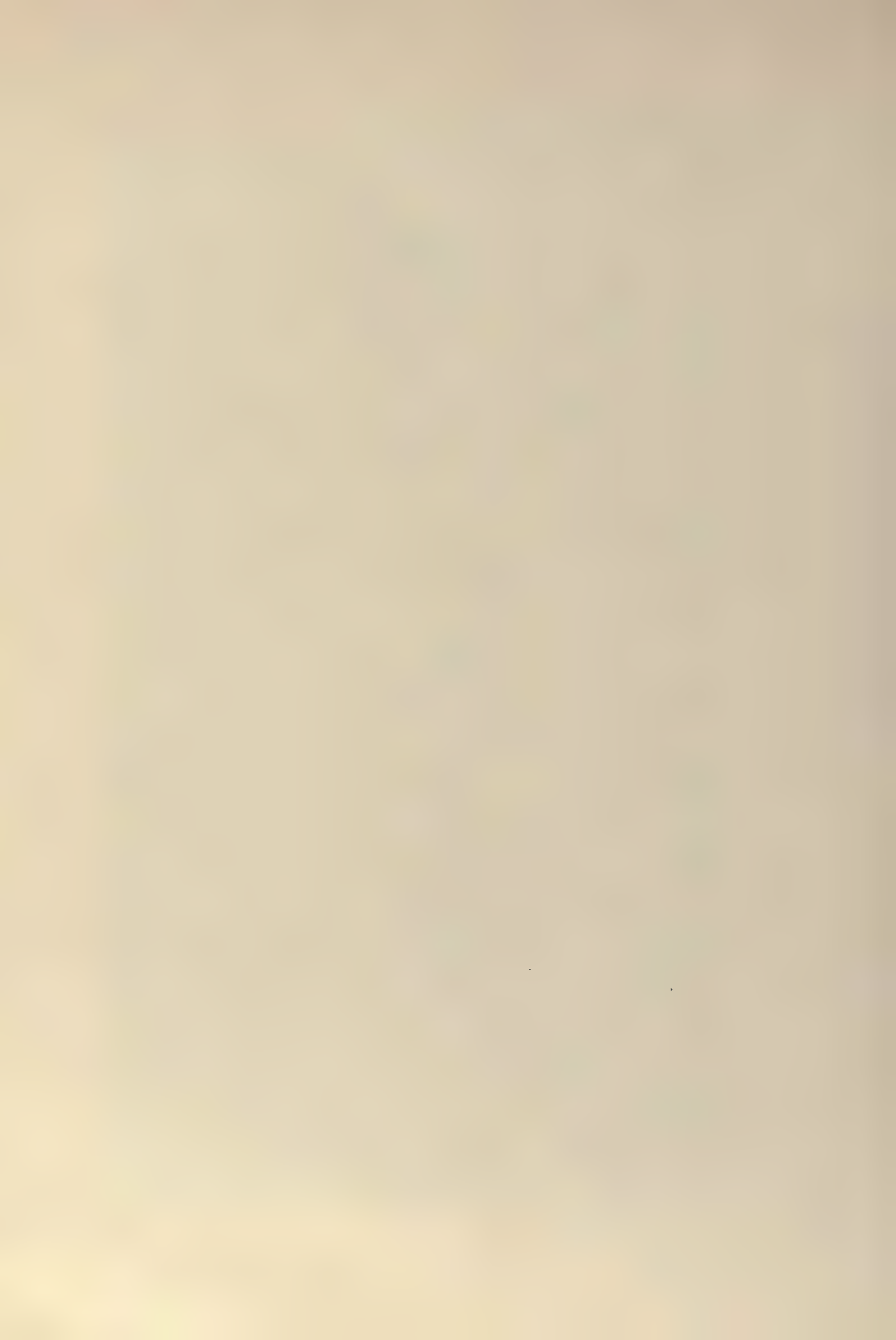




3

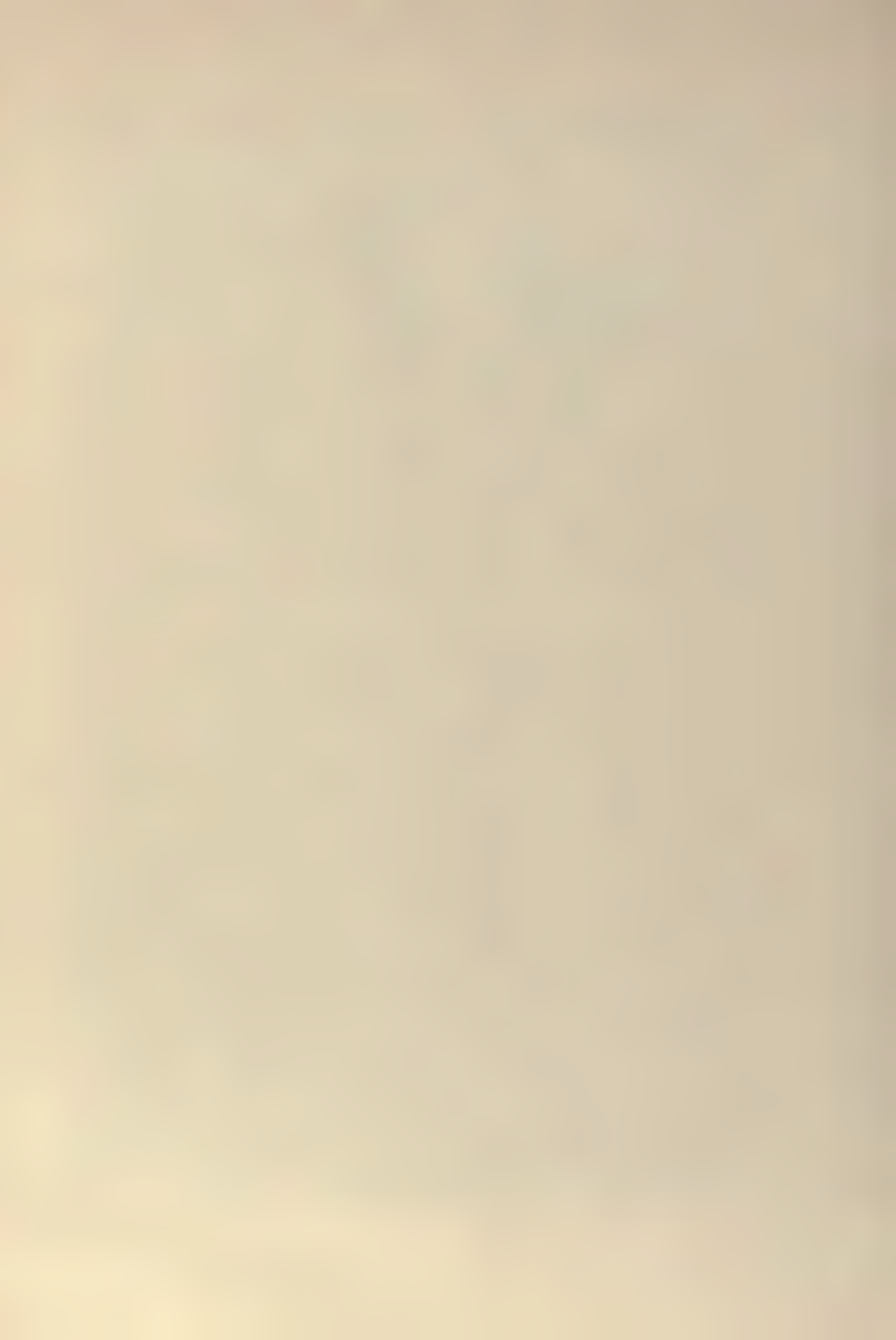






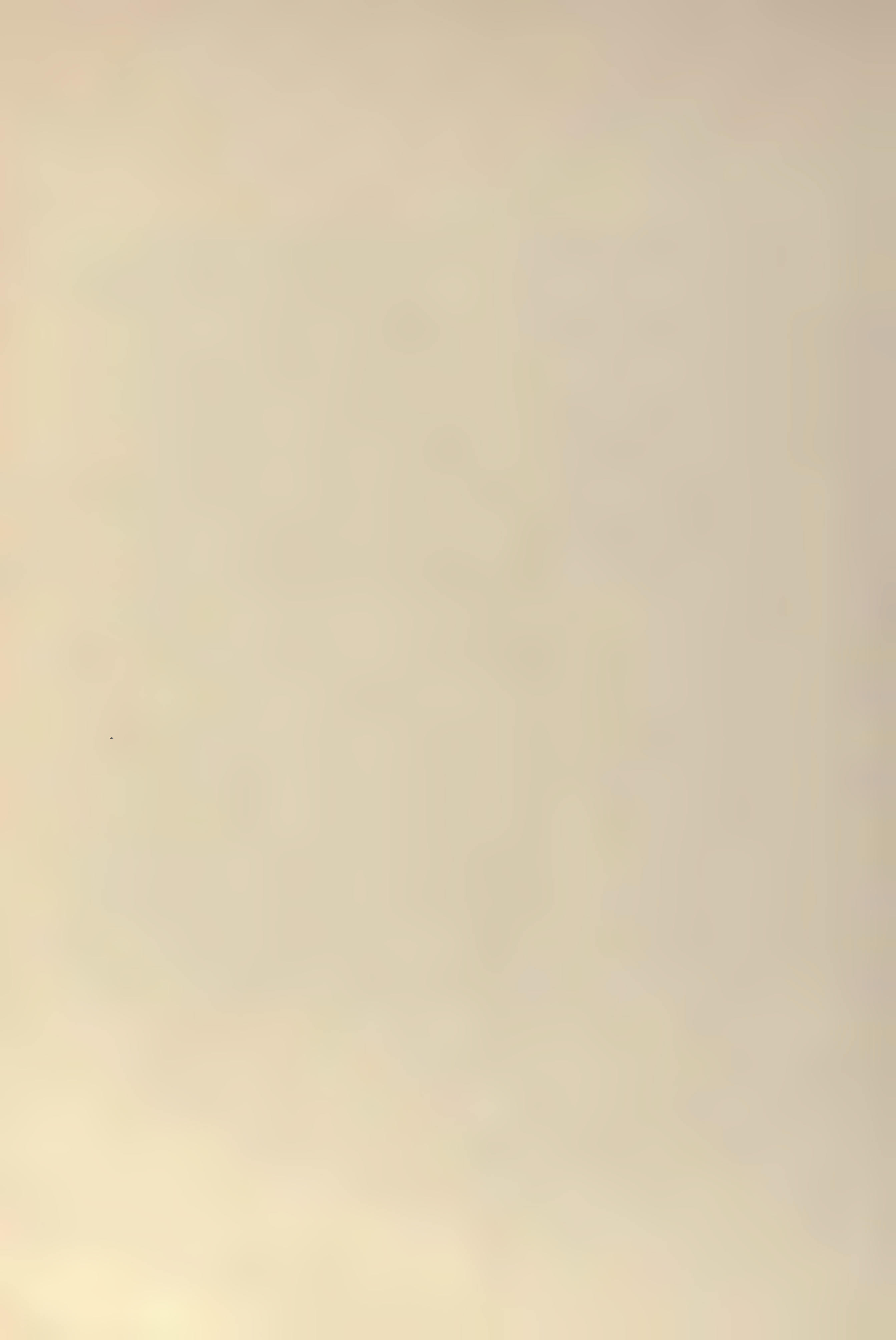


5





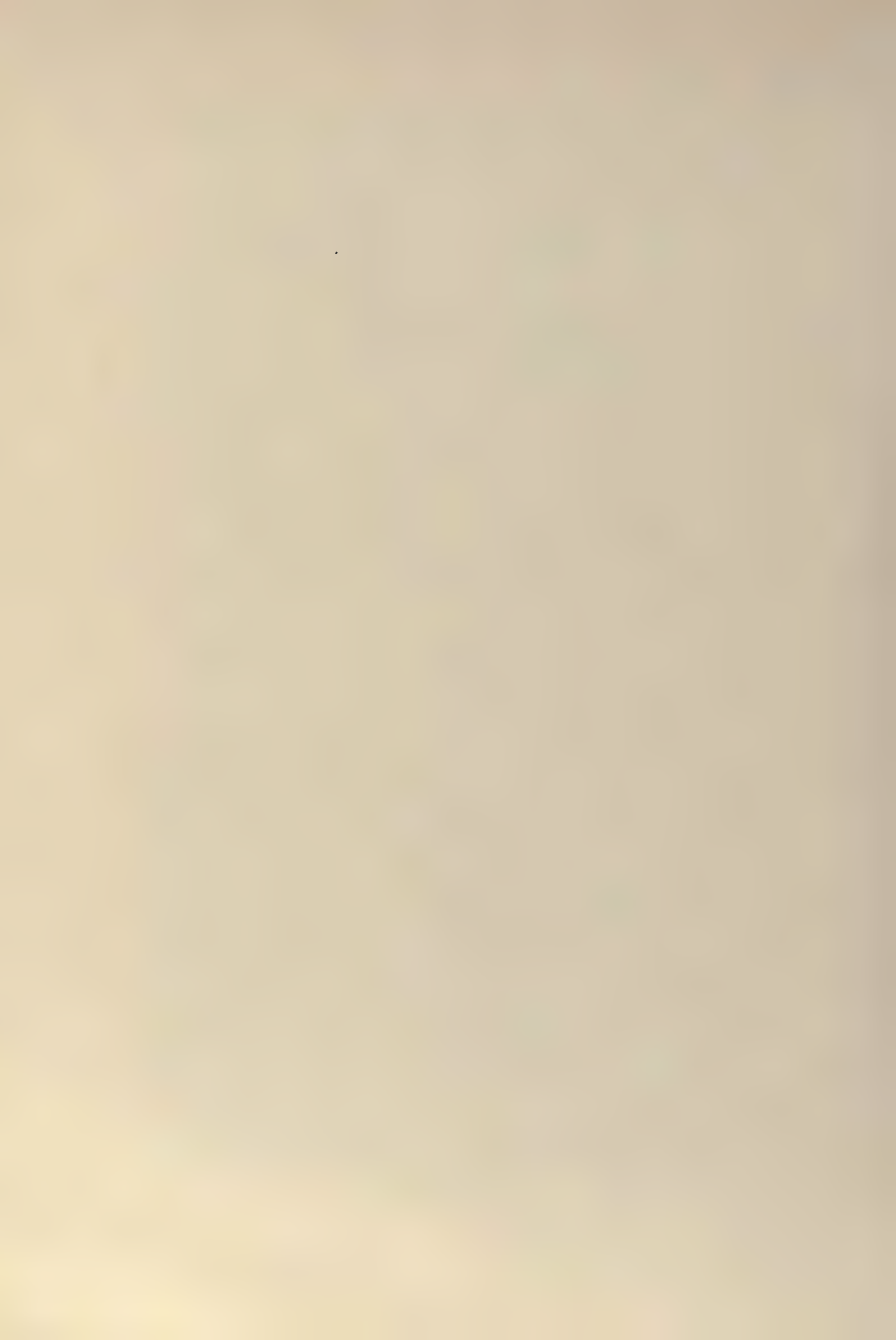
6



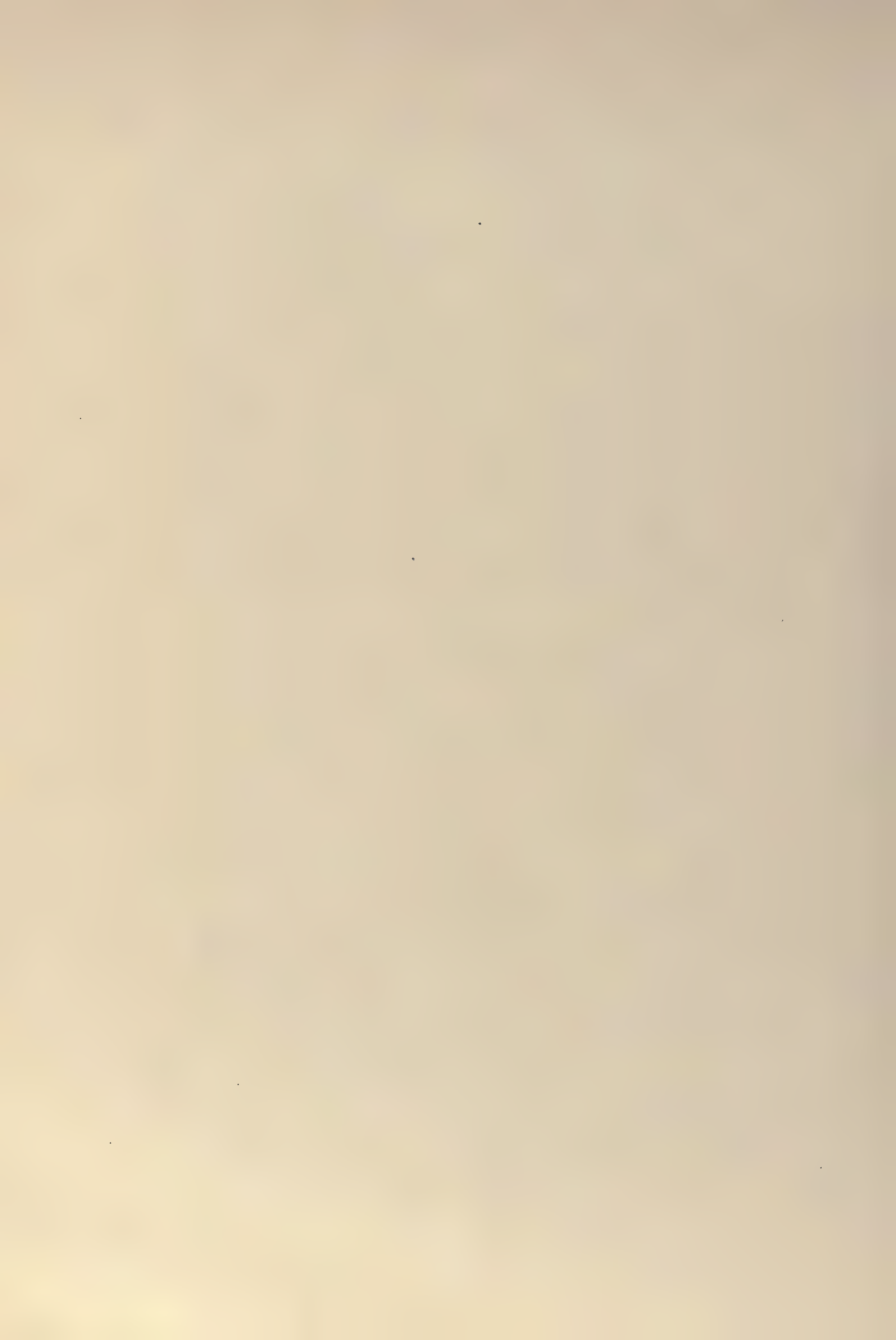




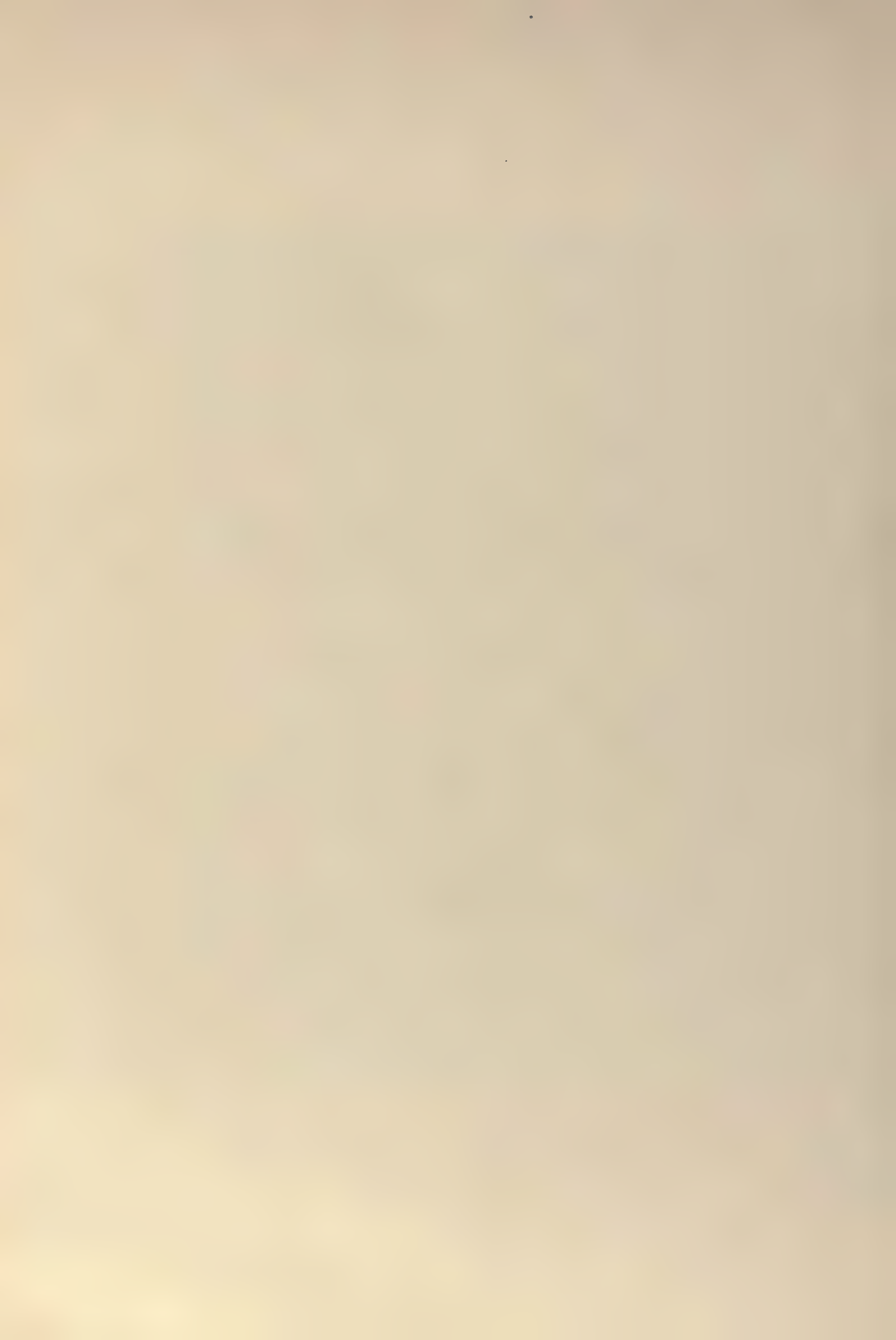





F Hodler
9

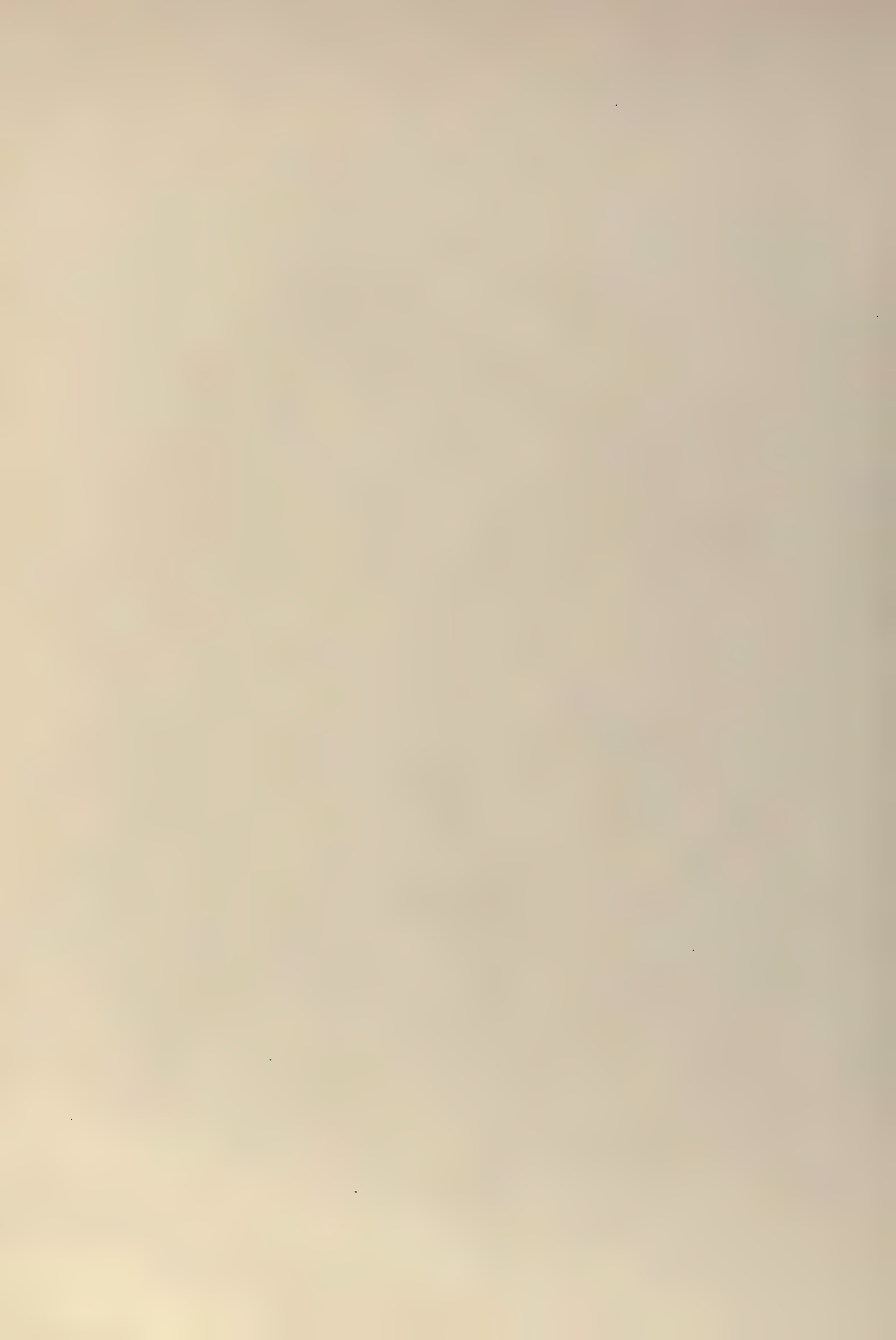




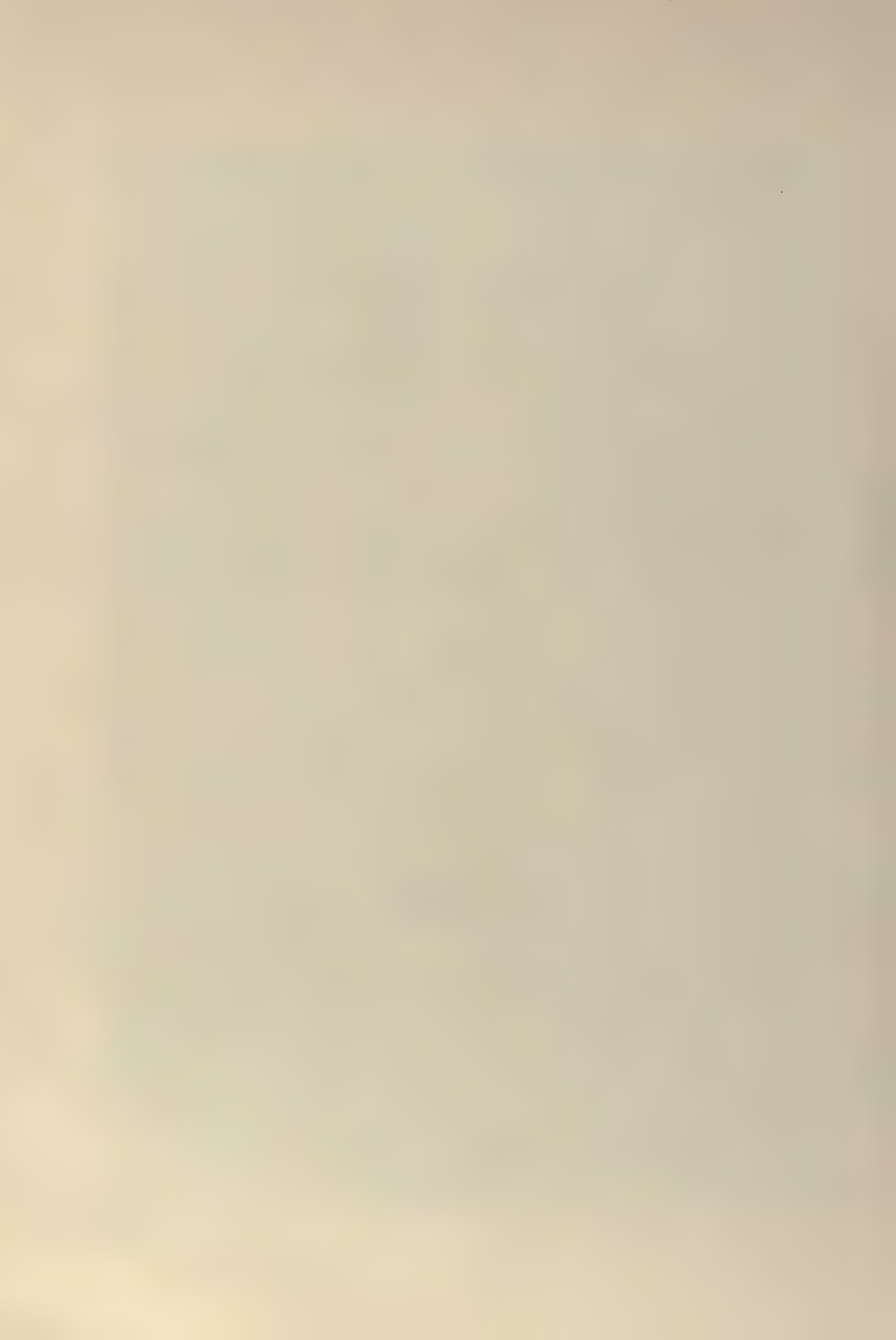




11

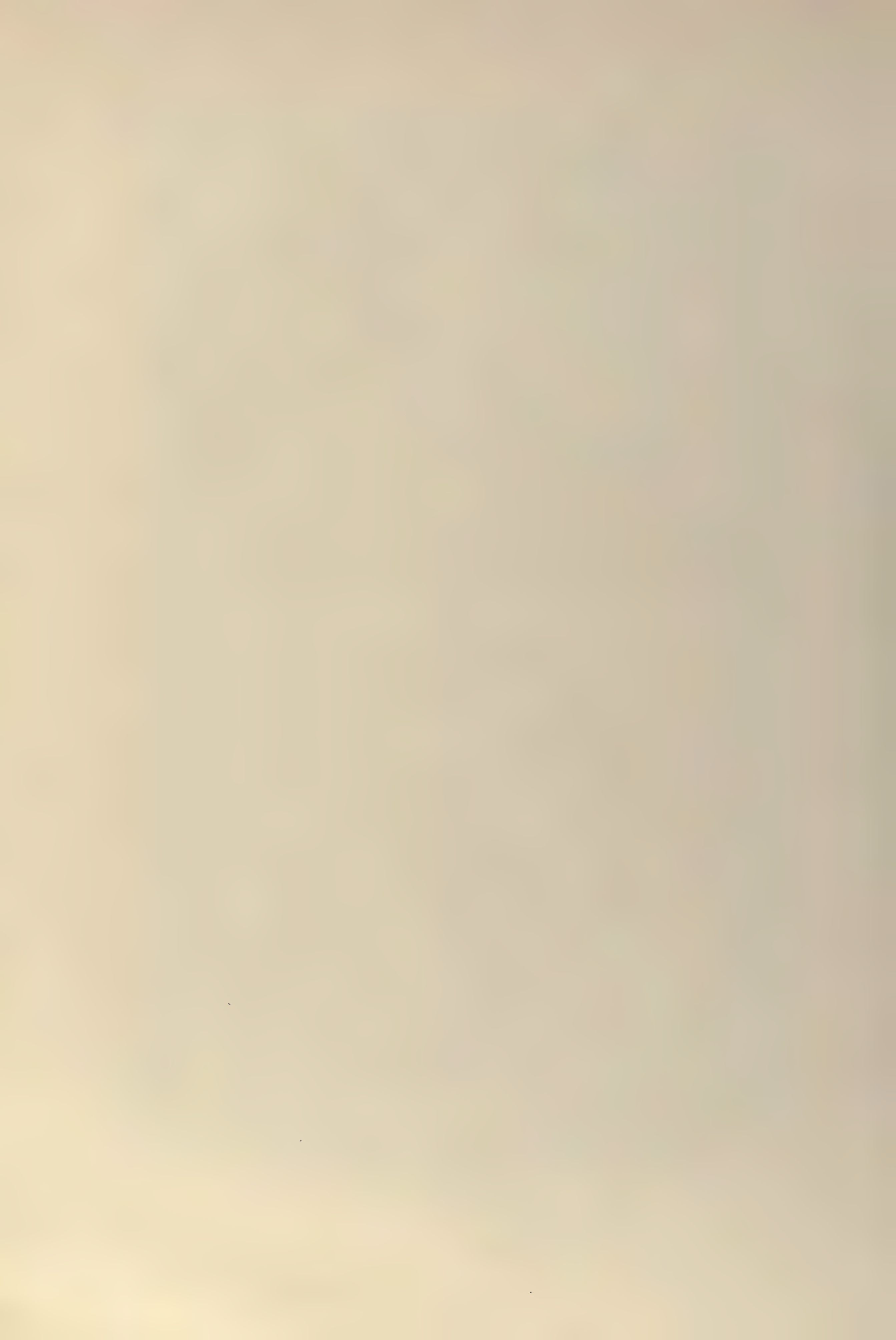








13

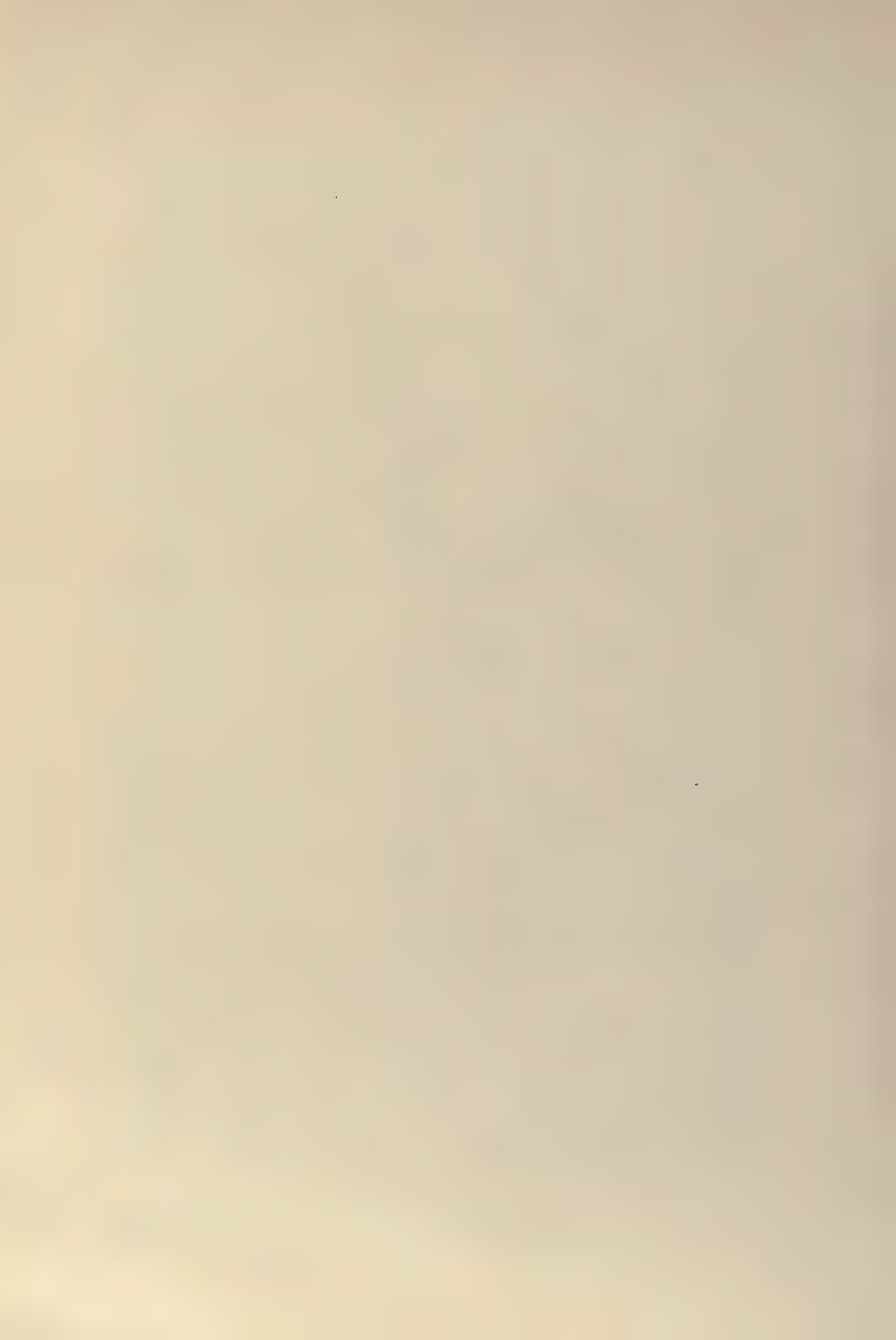




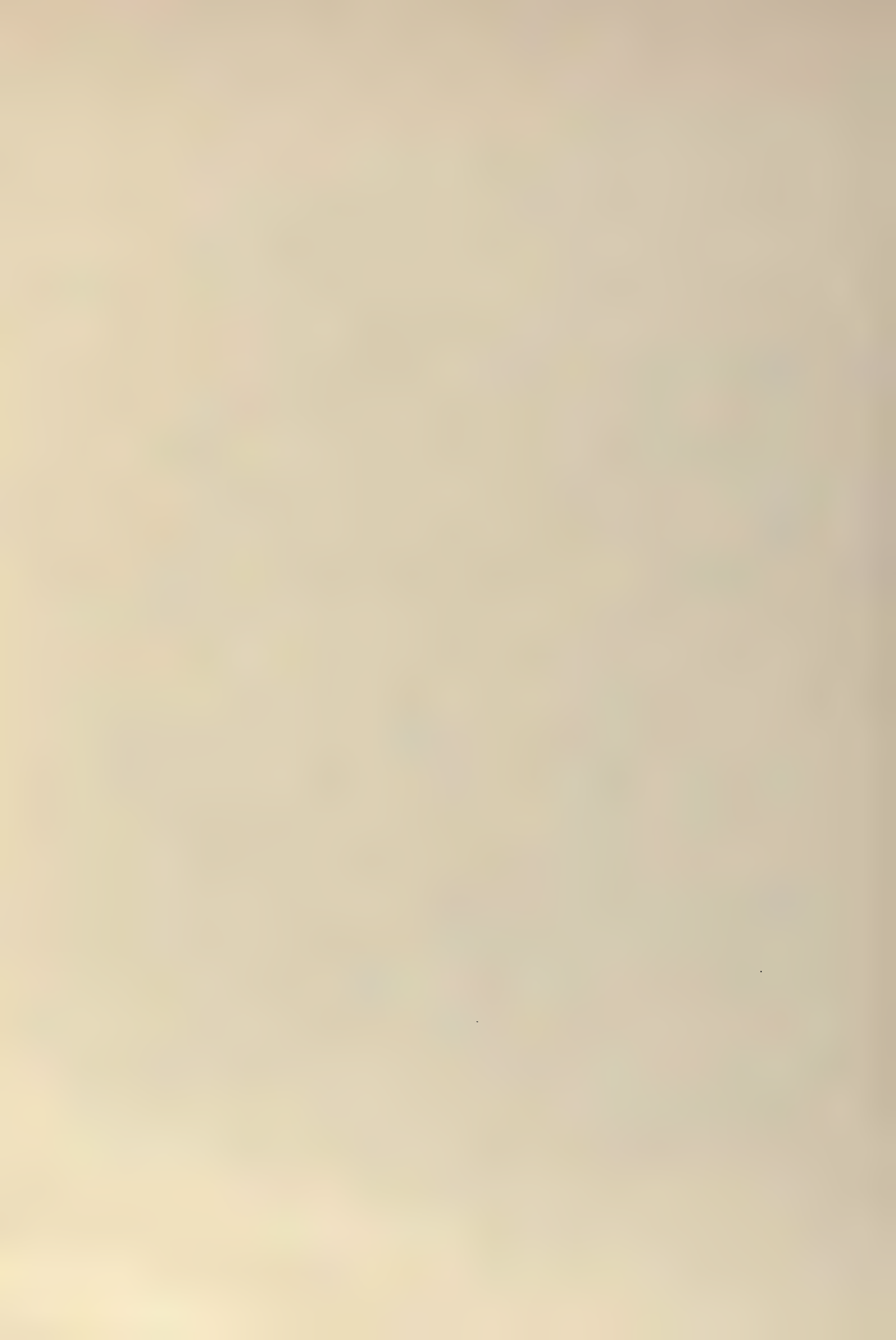
14

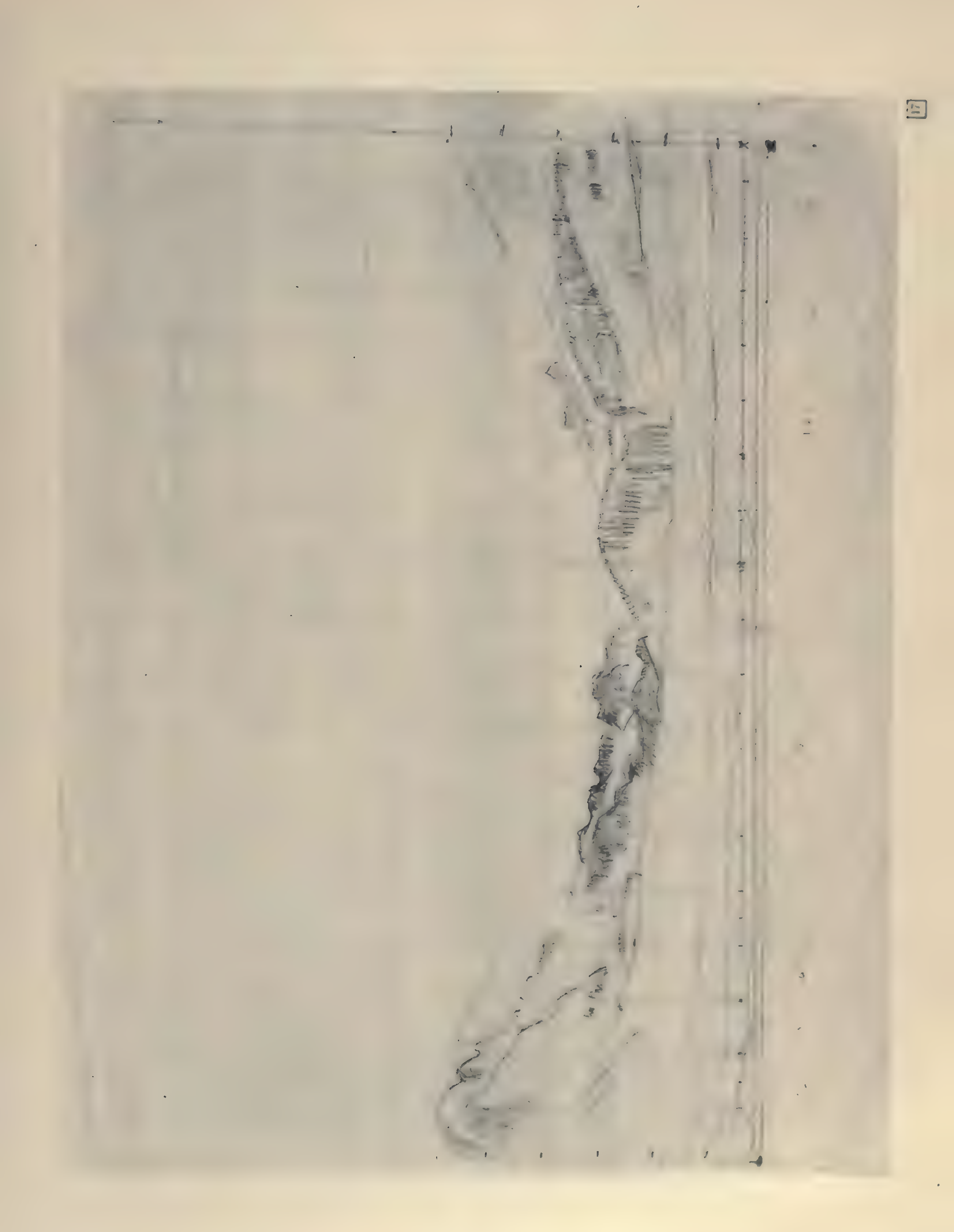


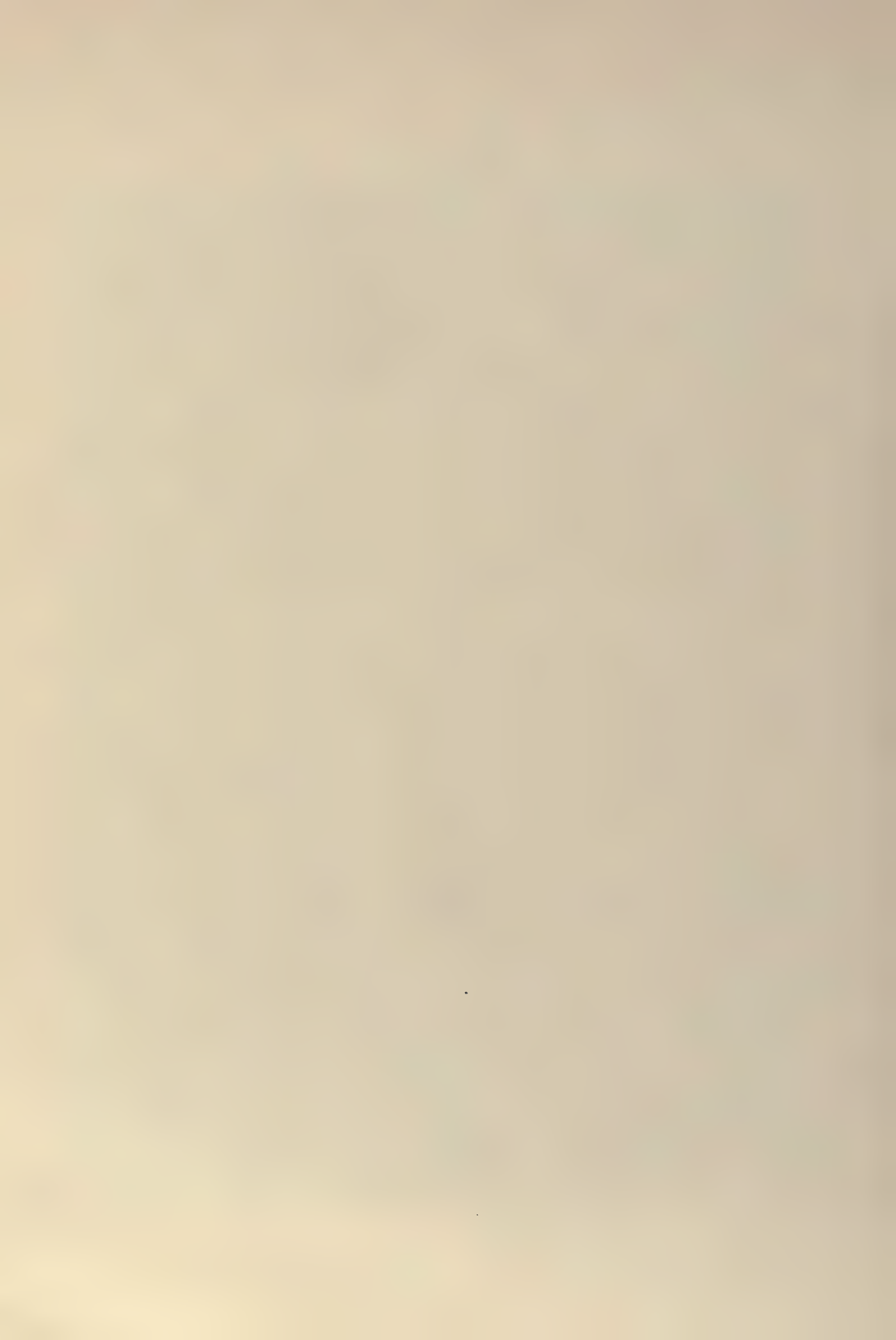




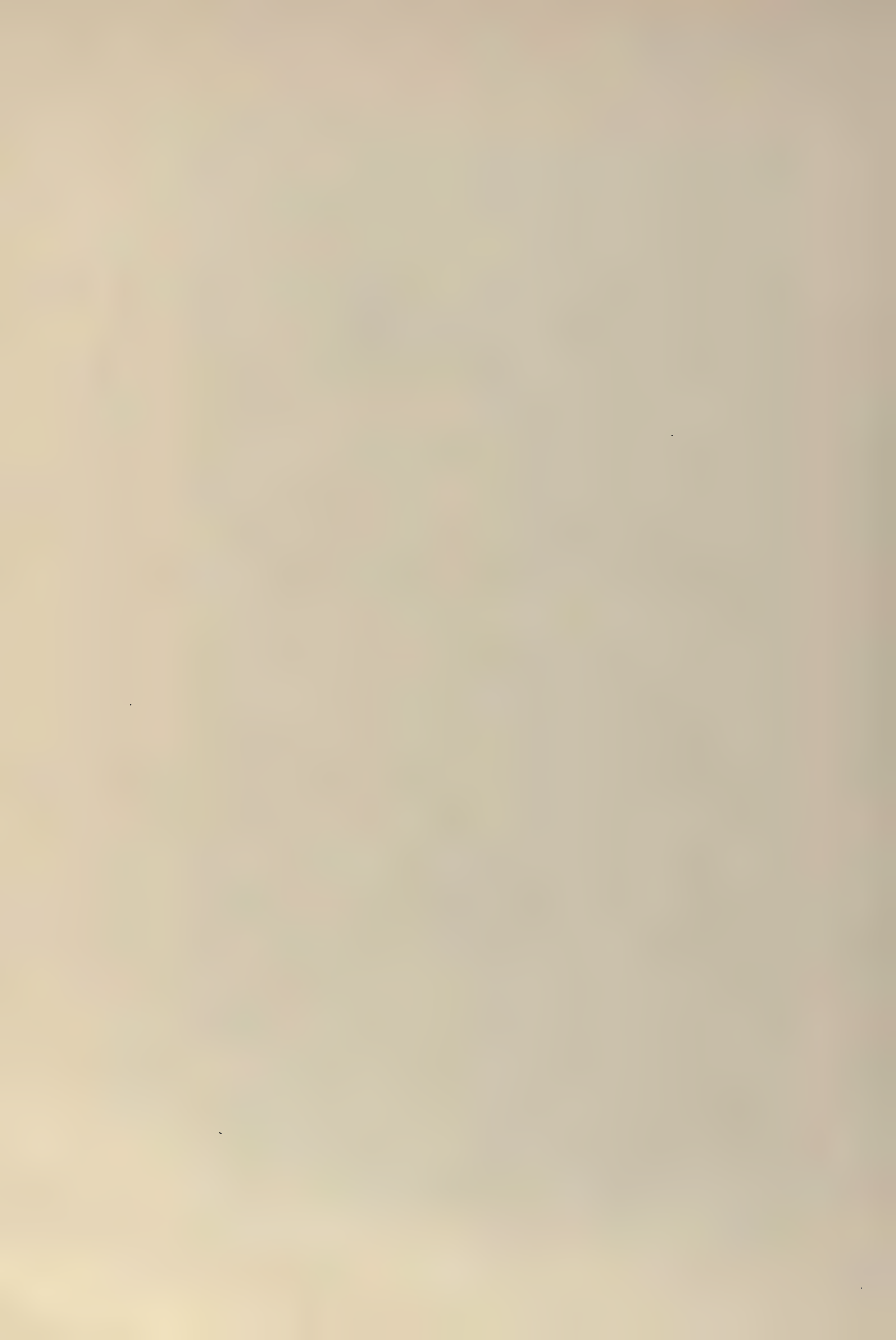




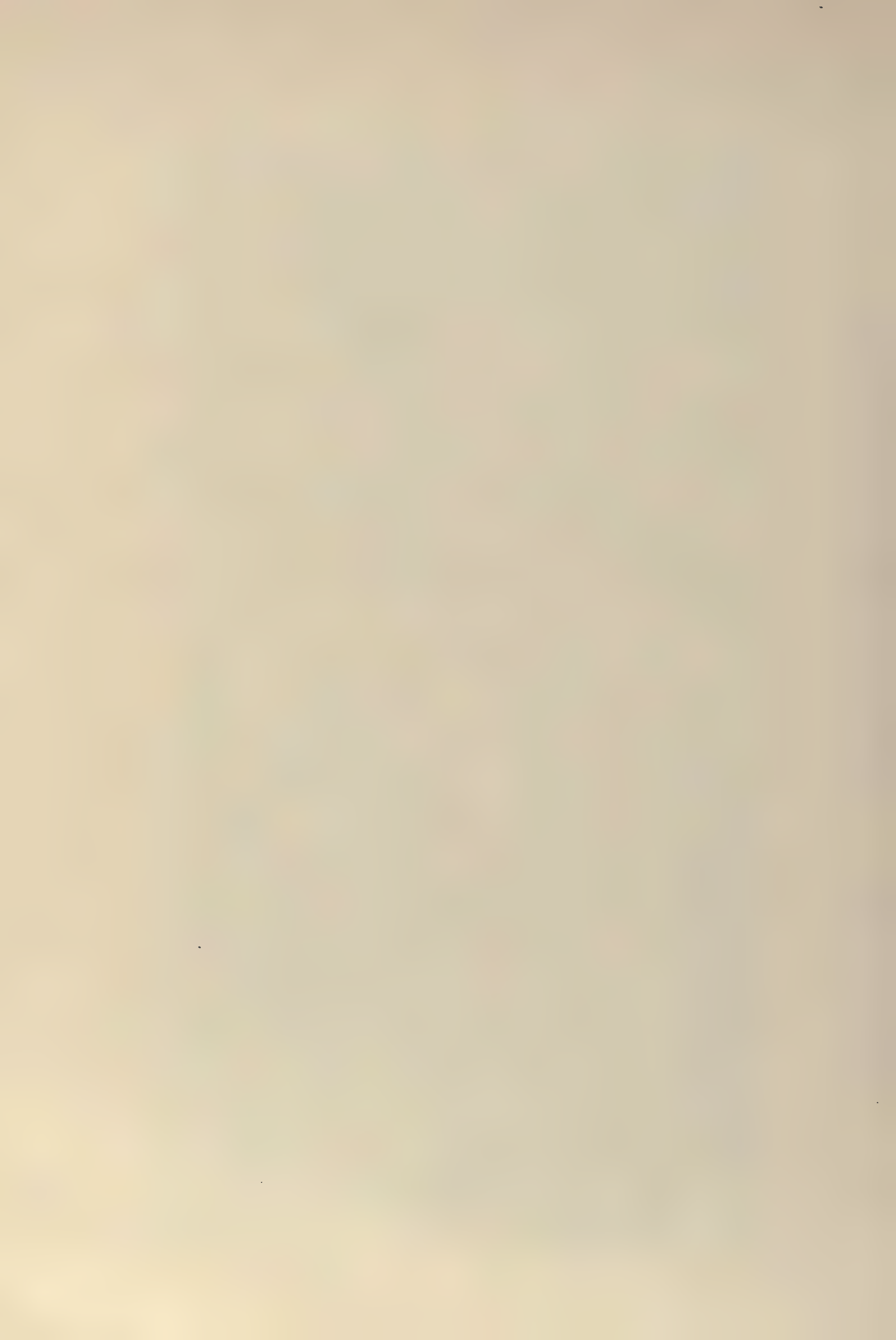




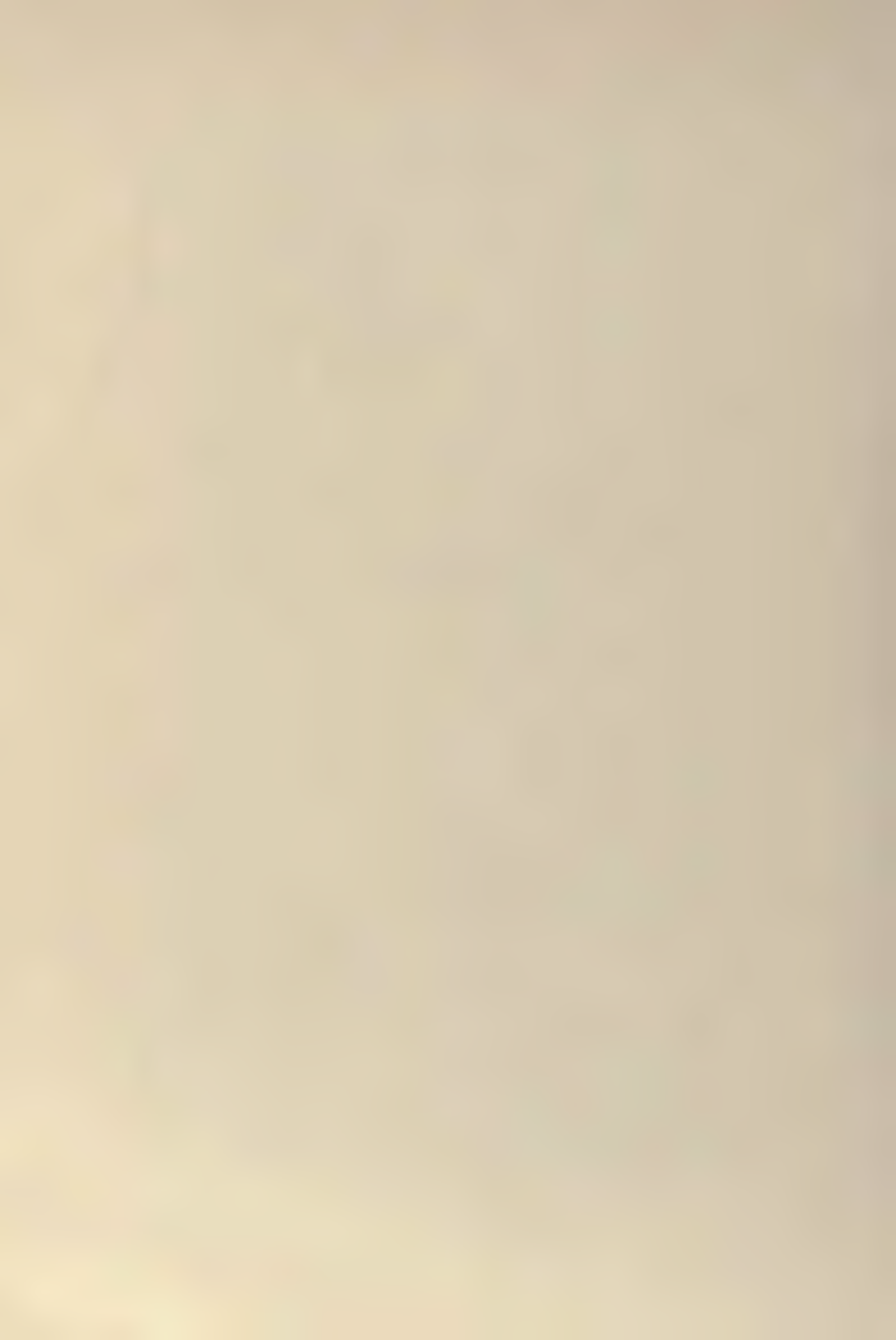


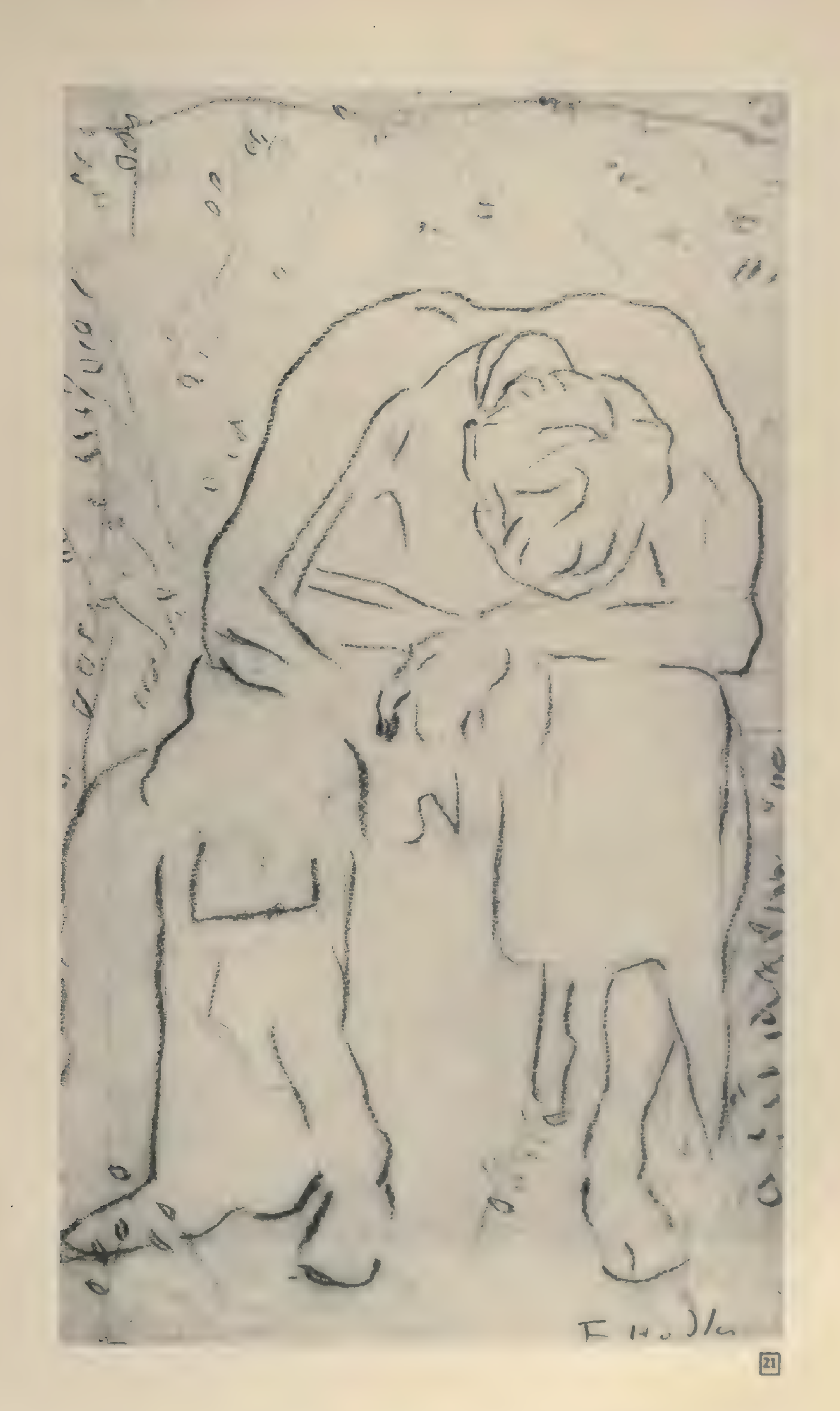


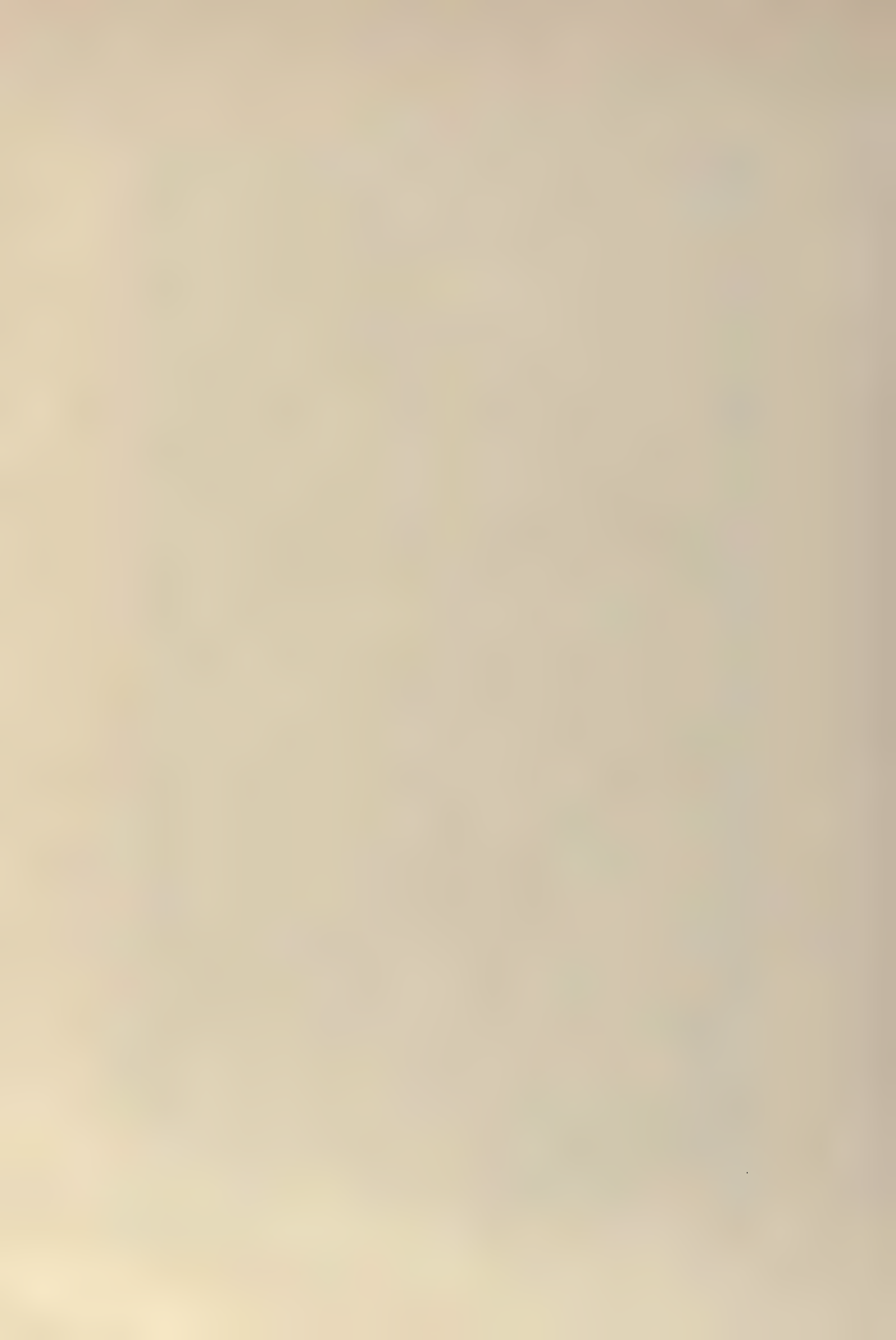




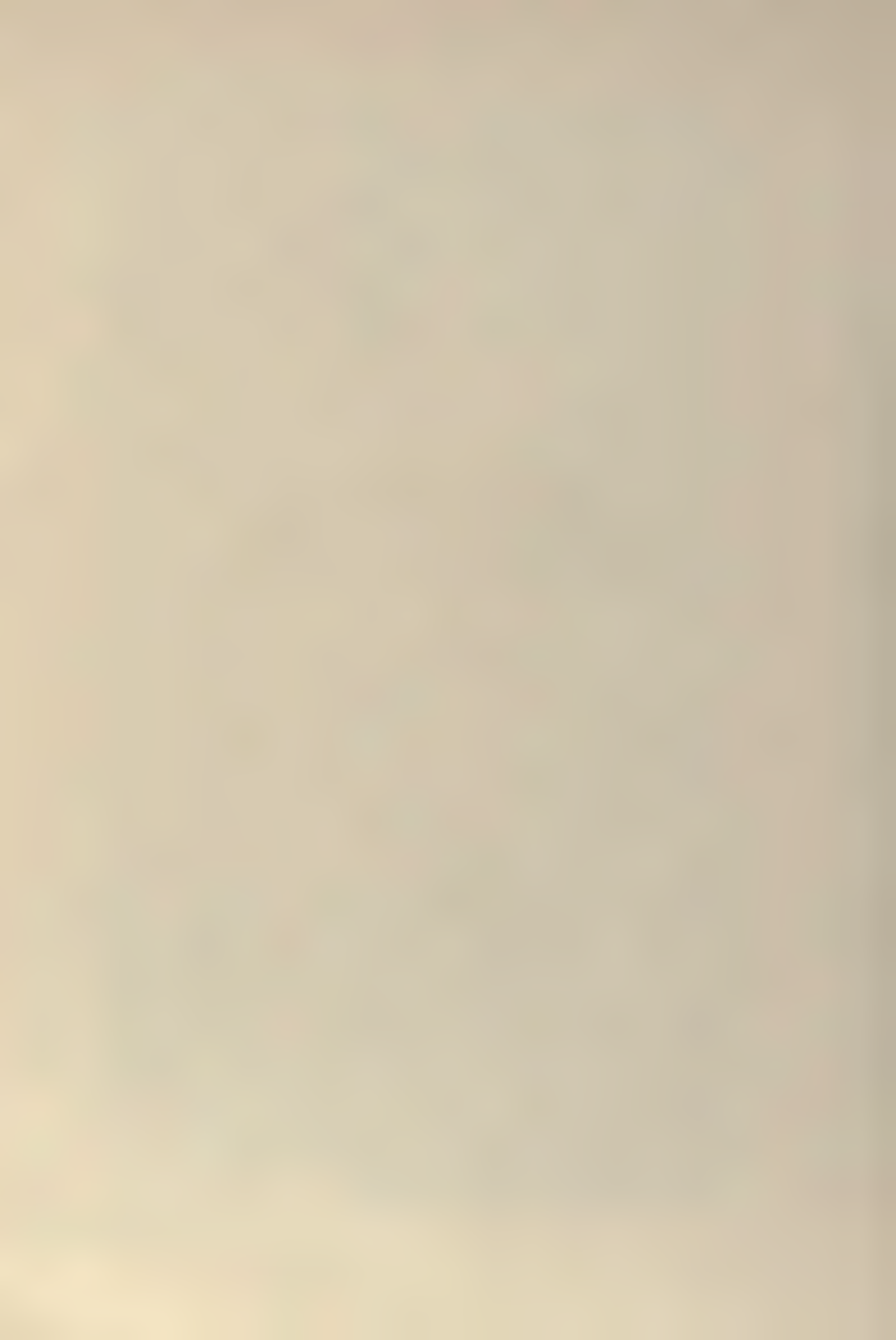




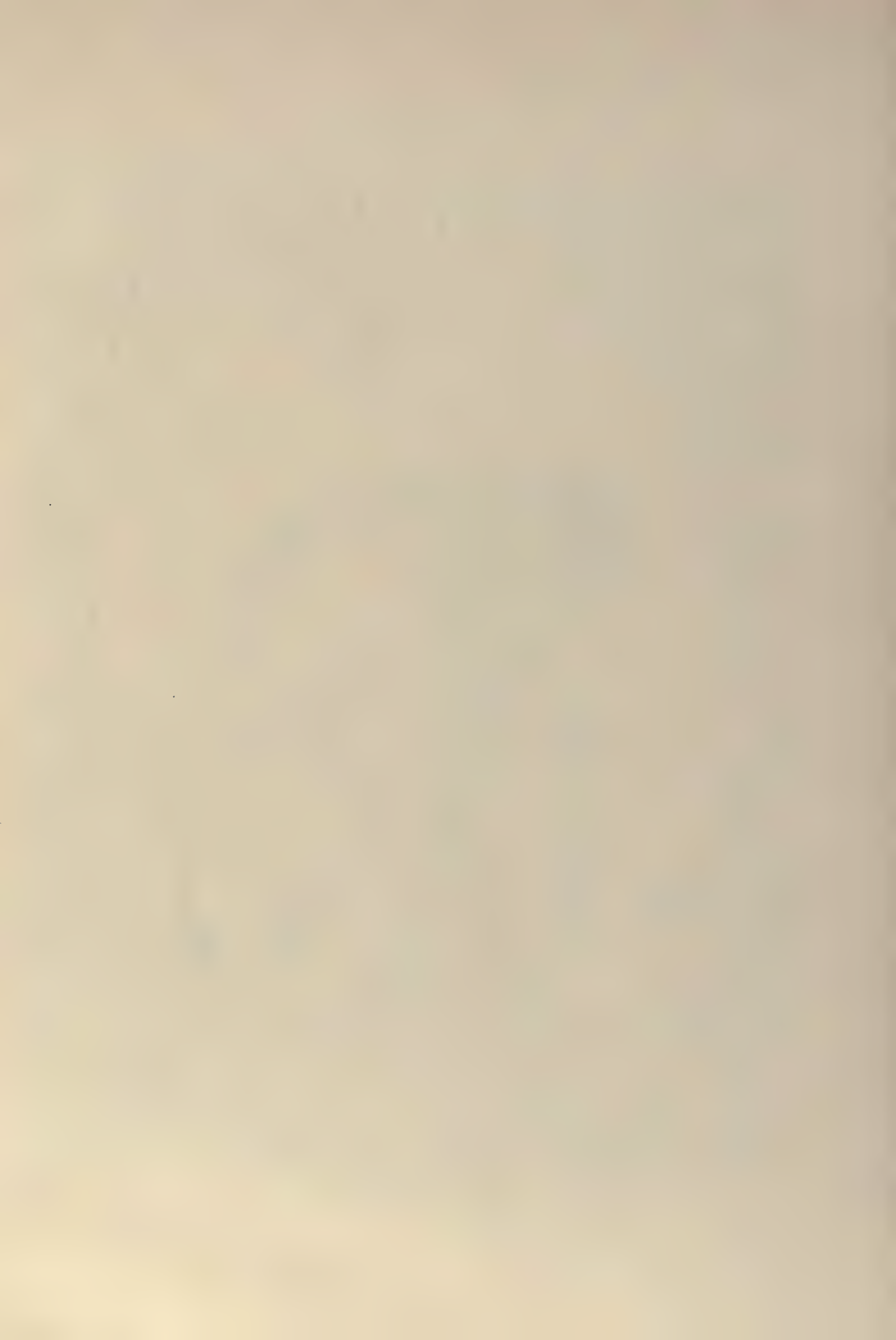




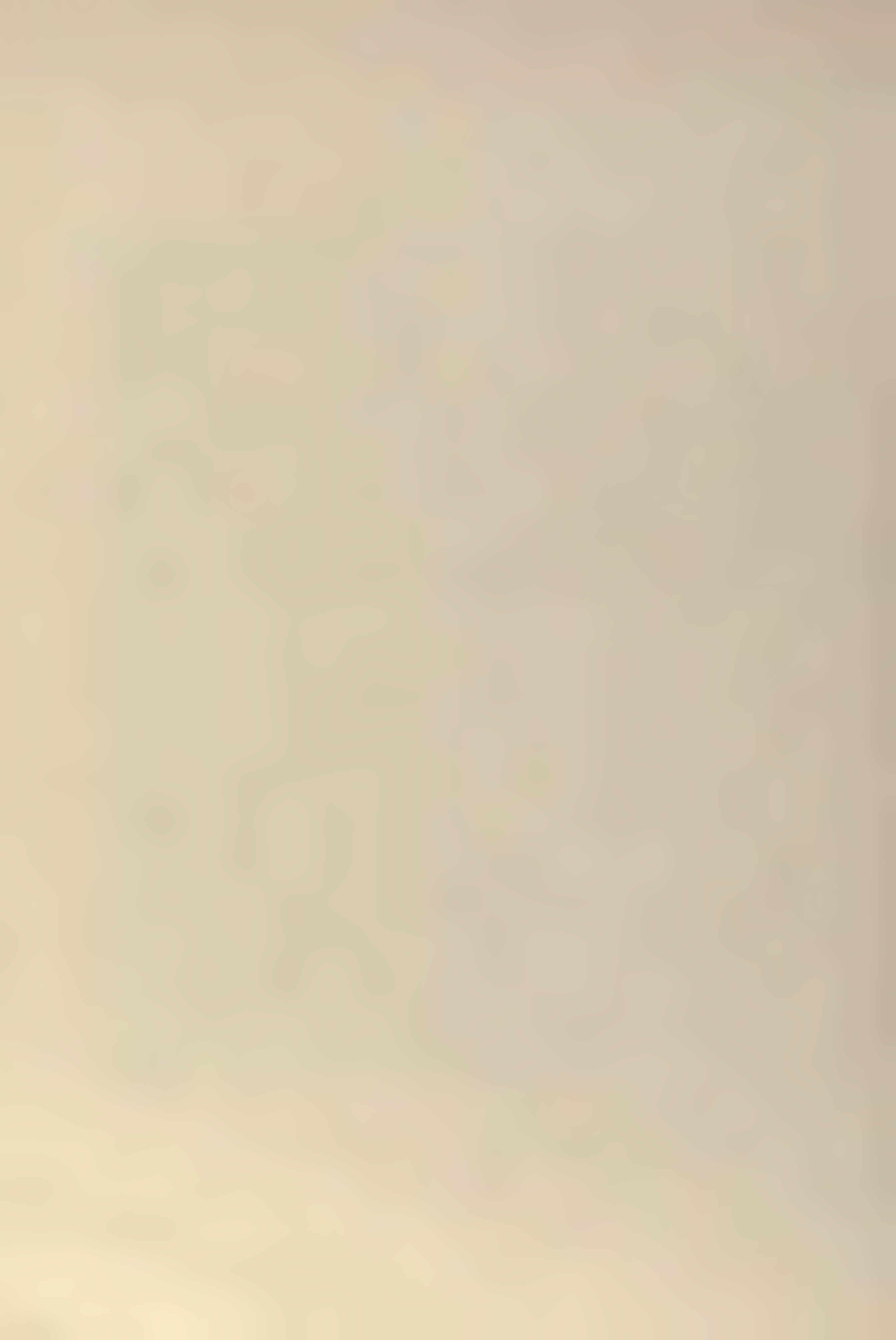




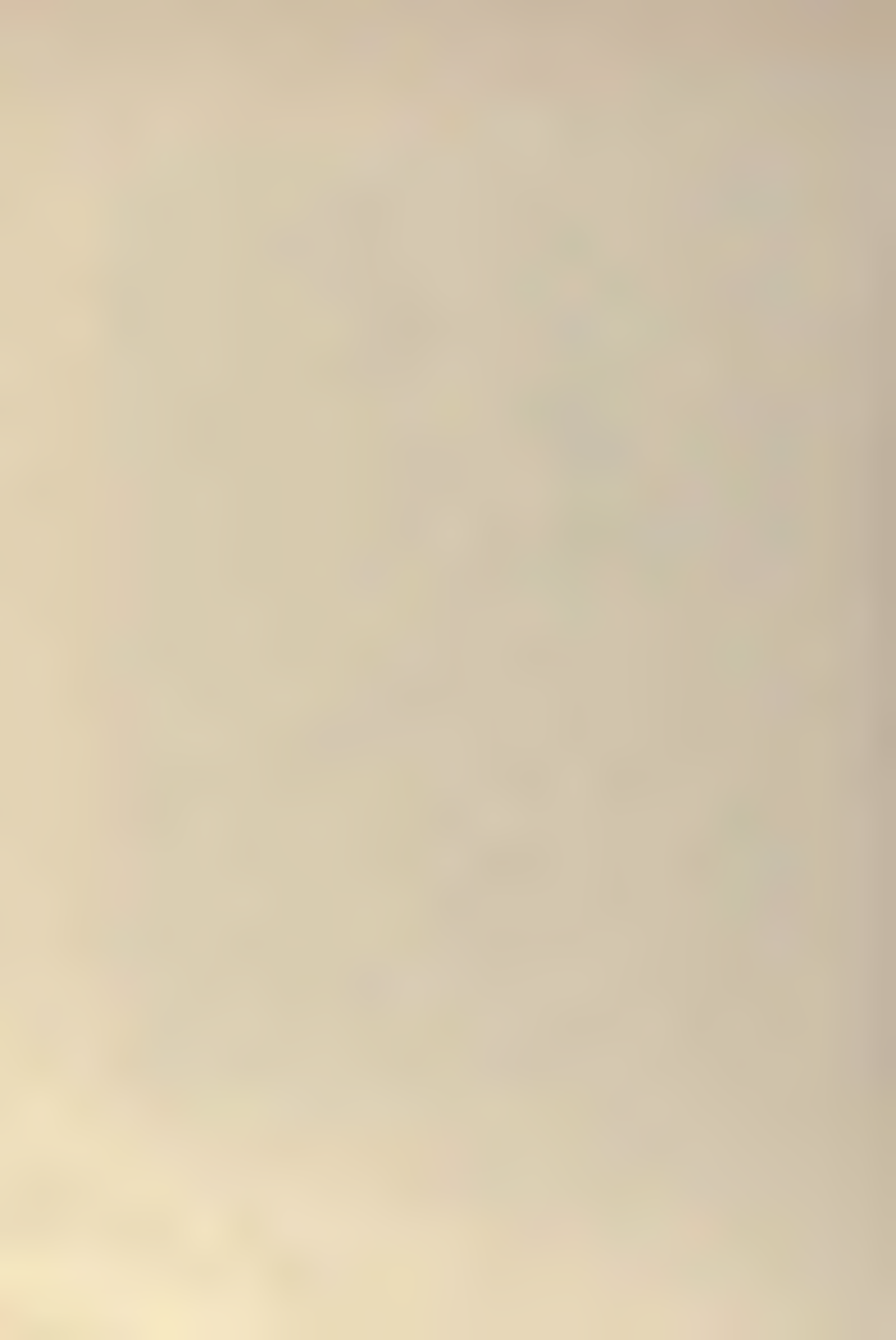












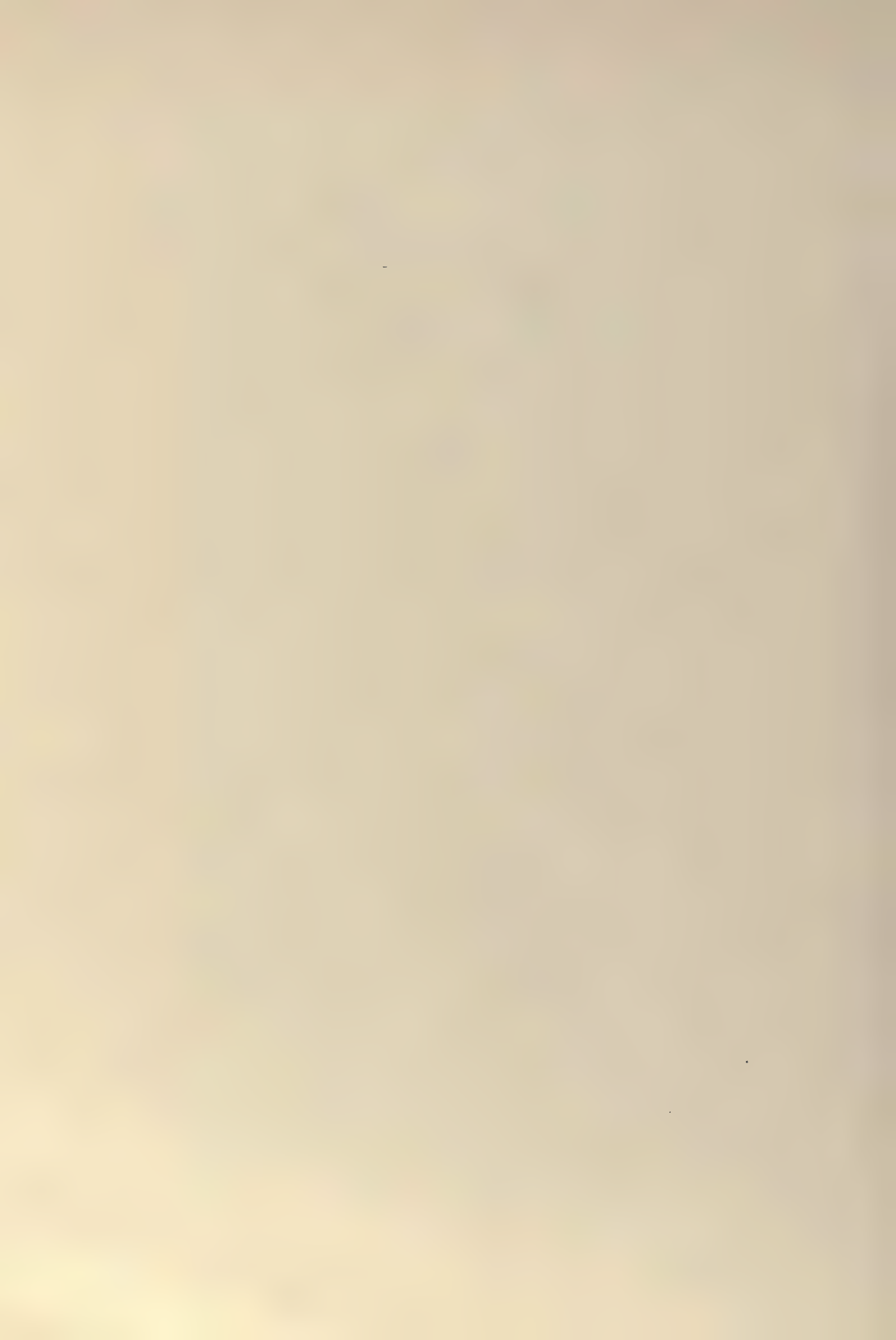








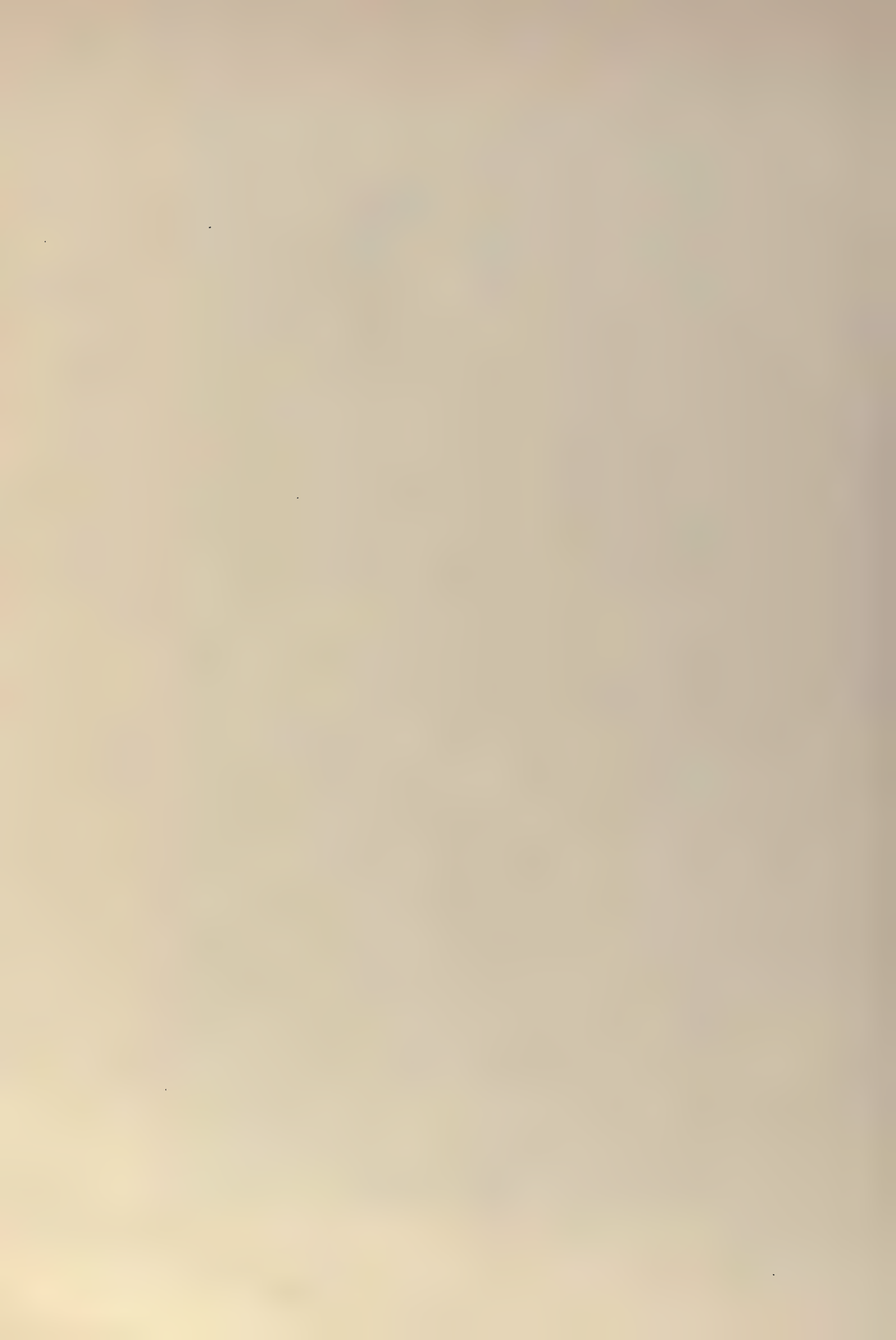




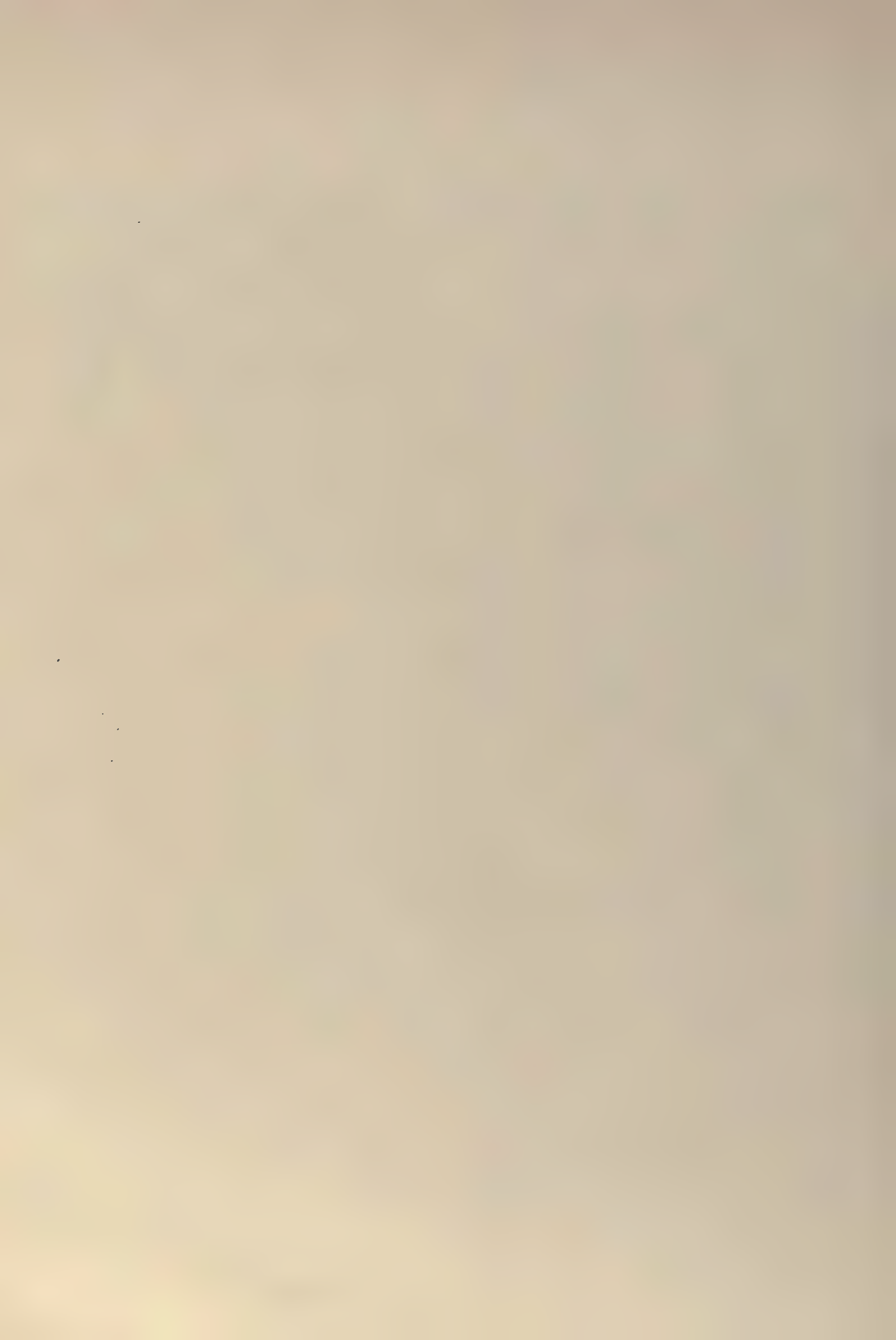


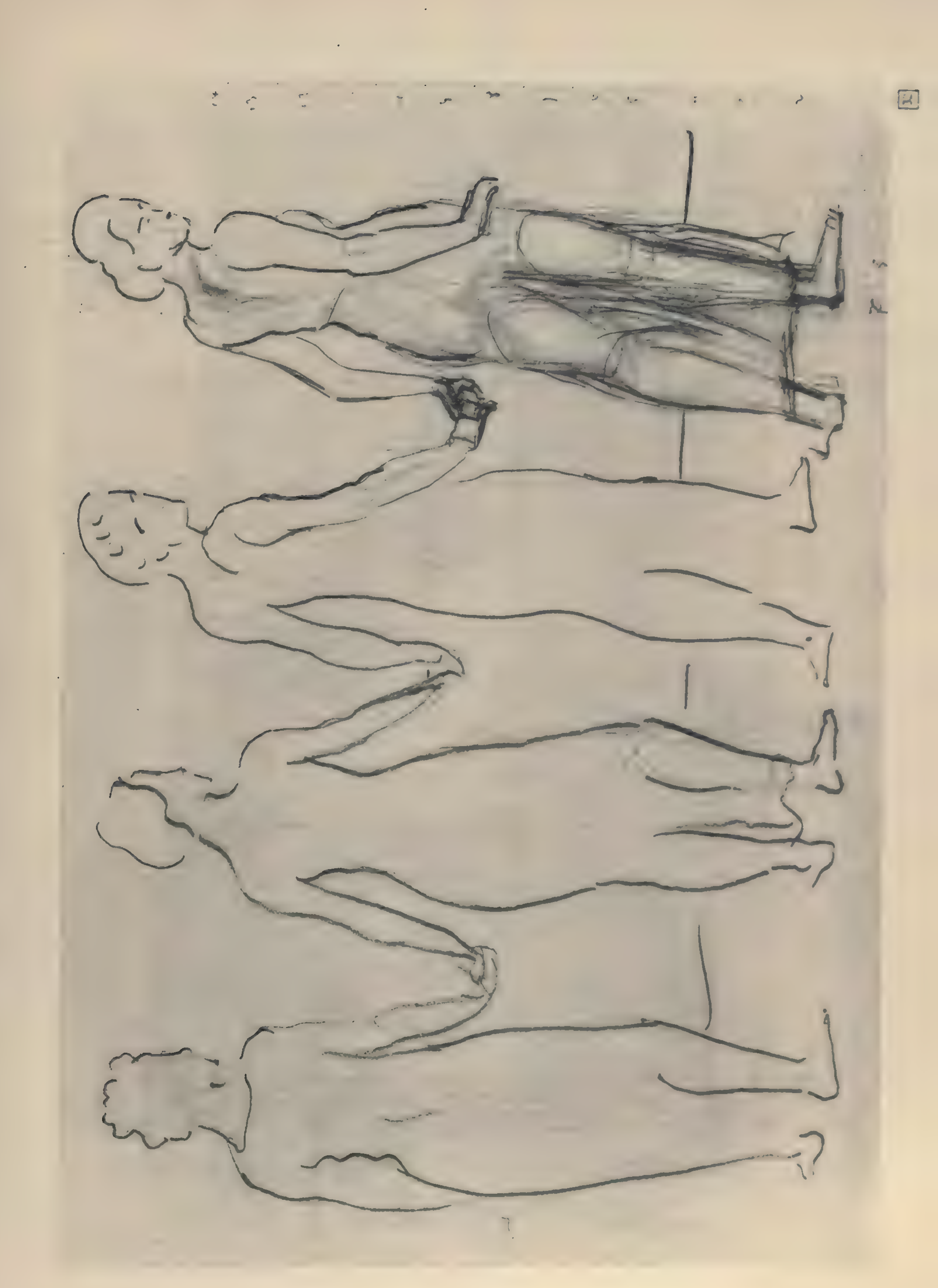


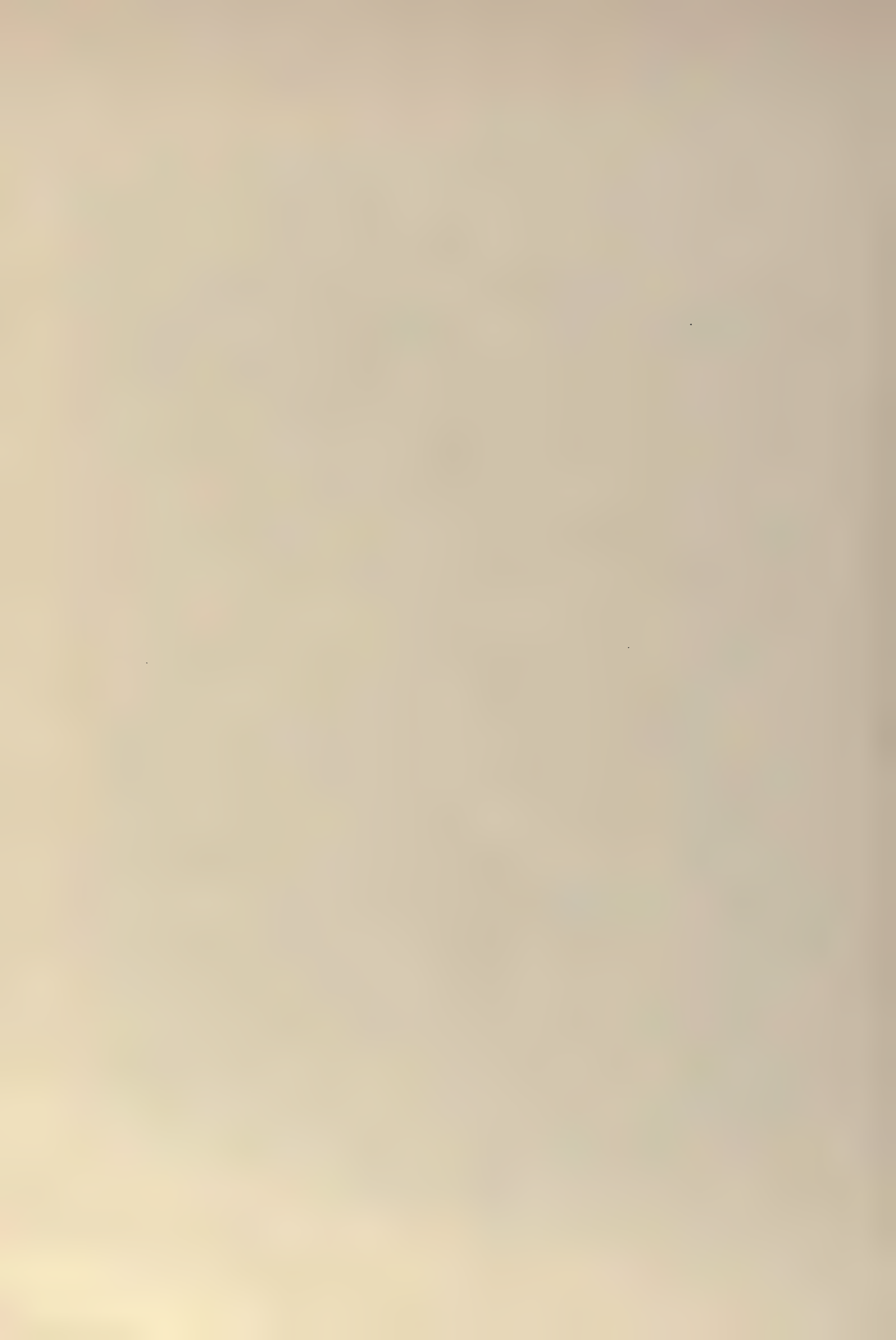




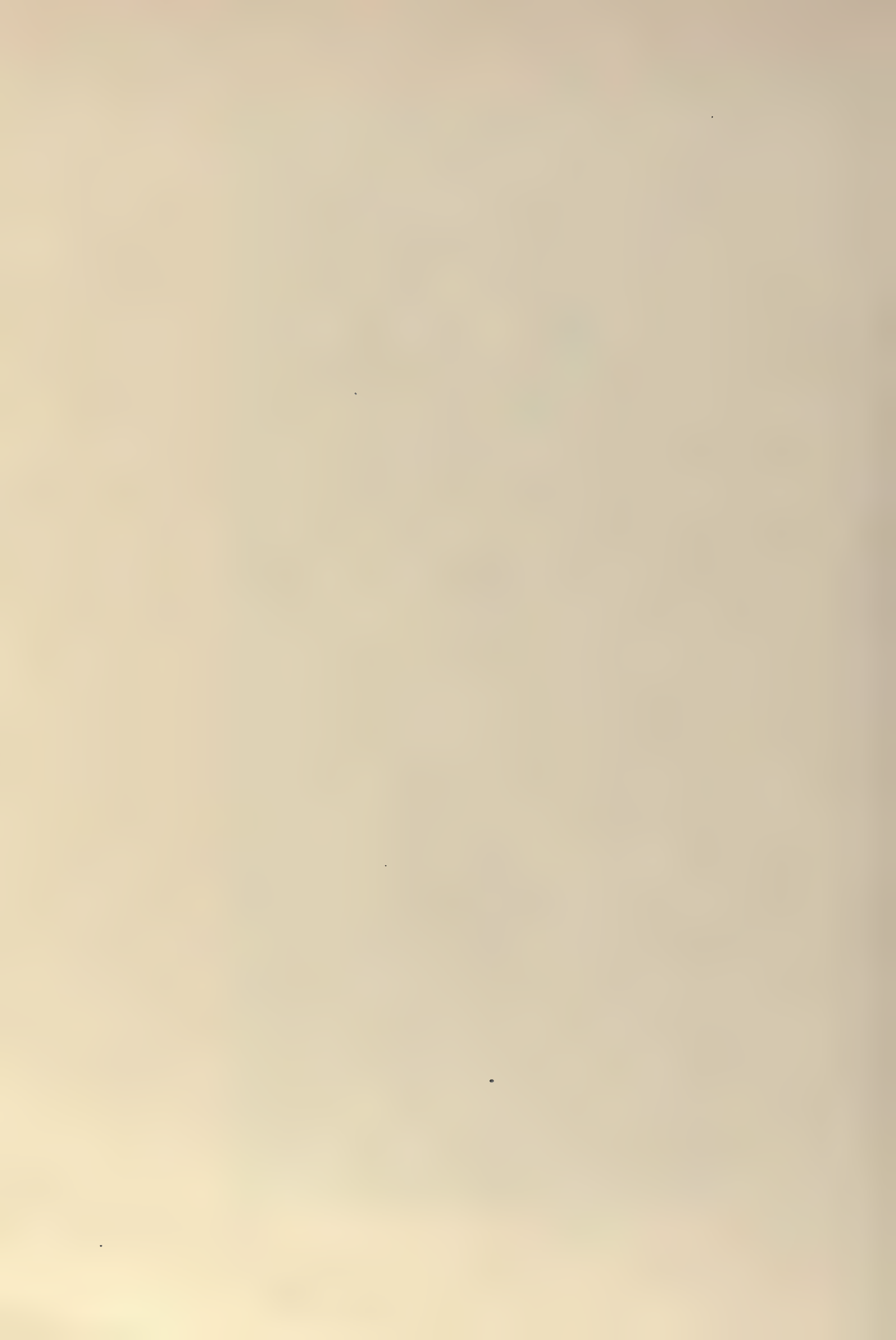




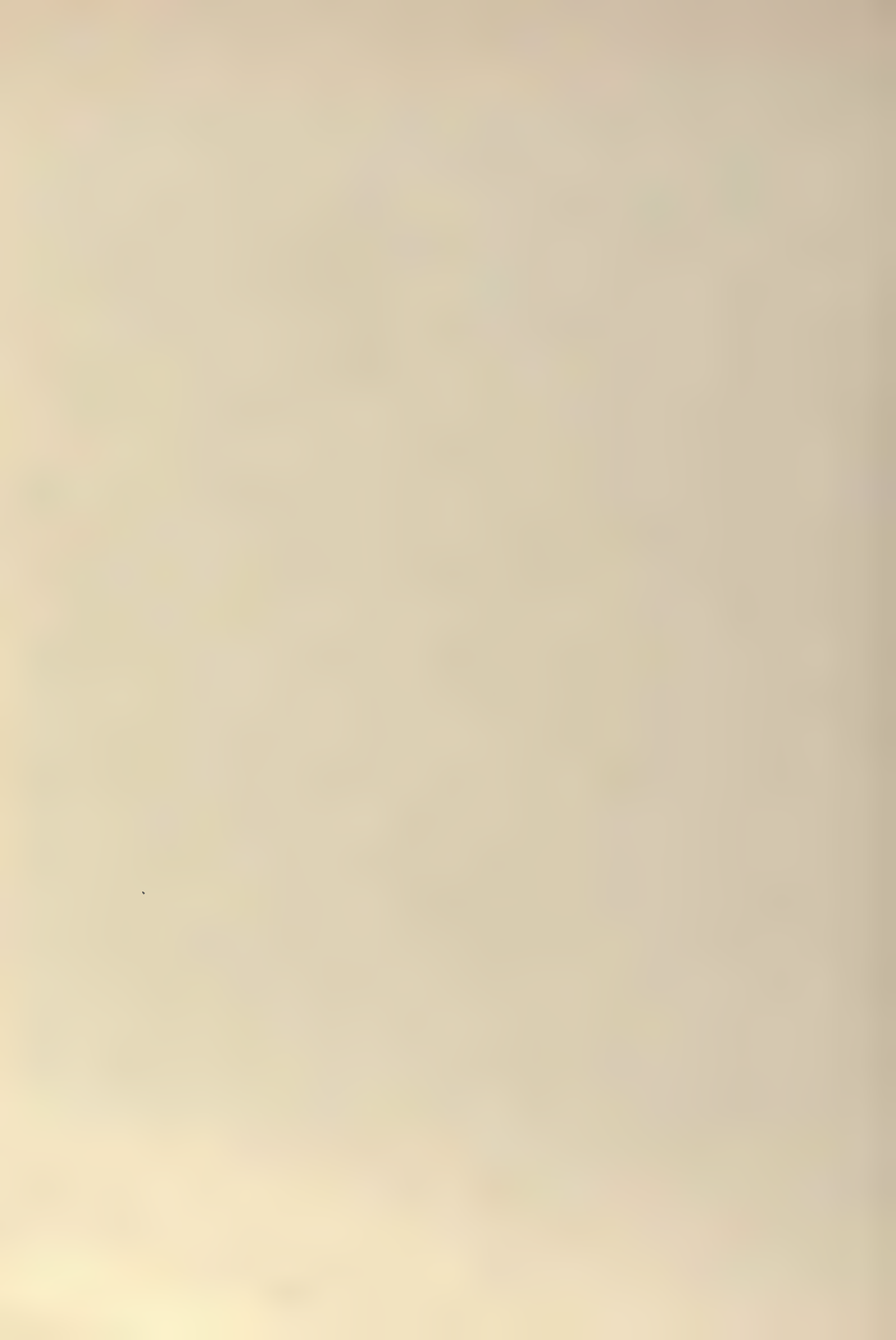








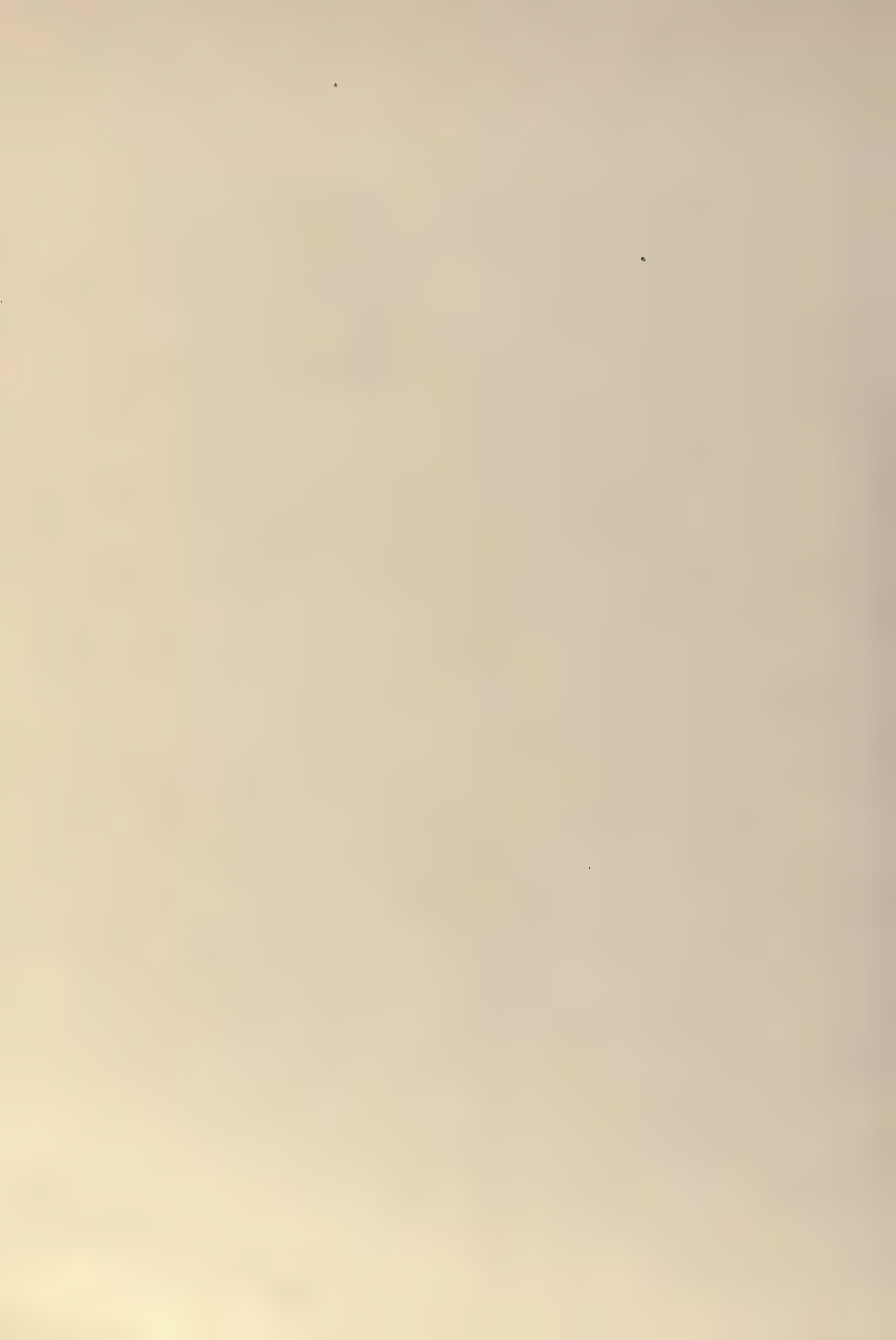




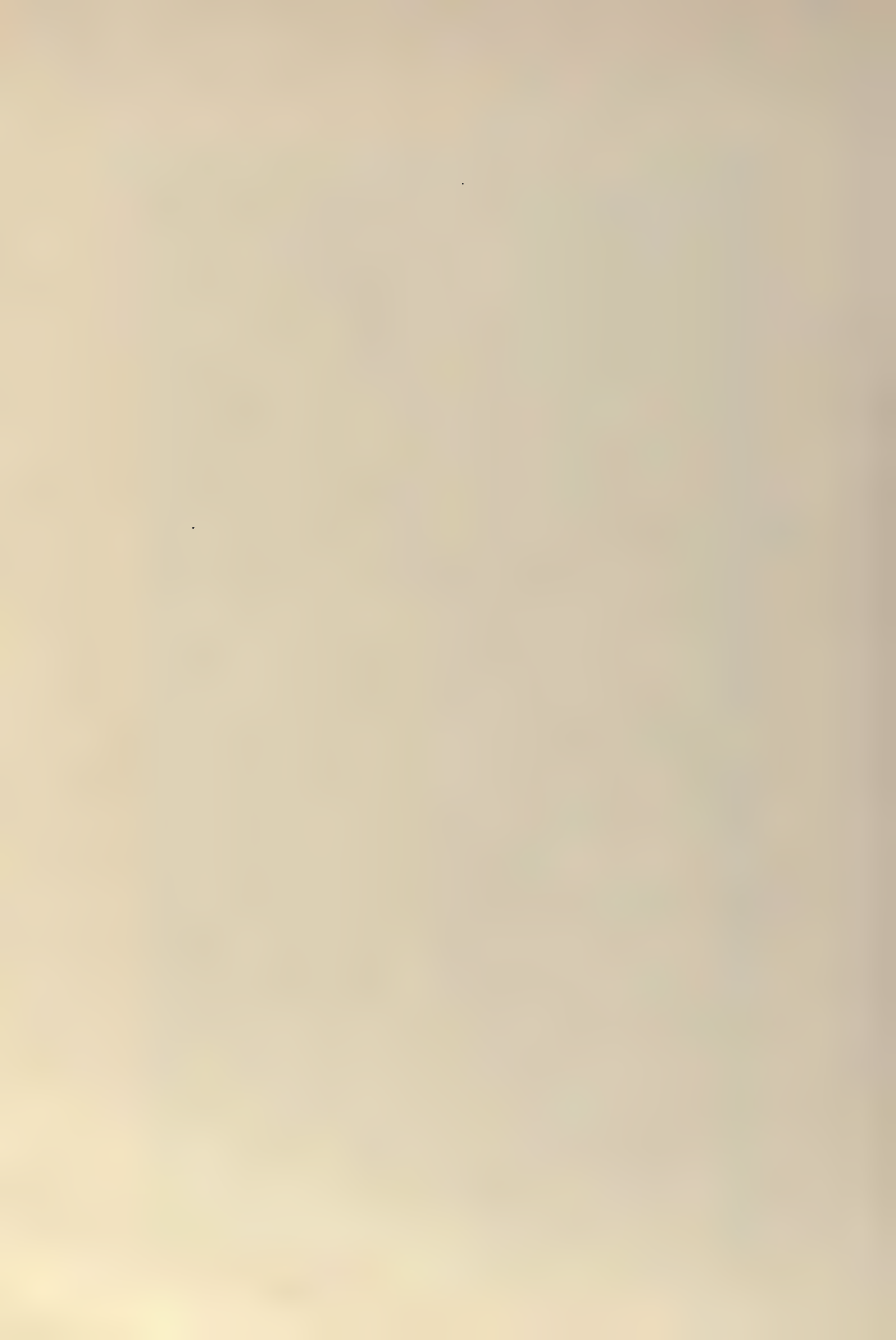




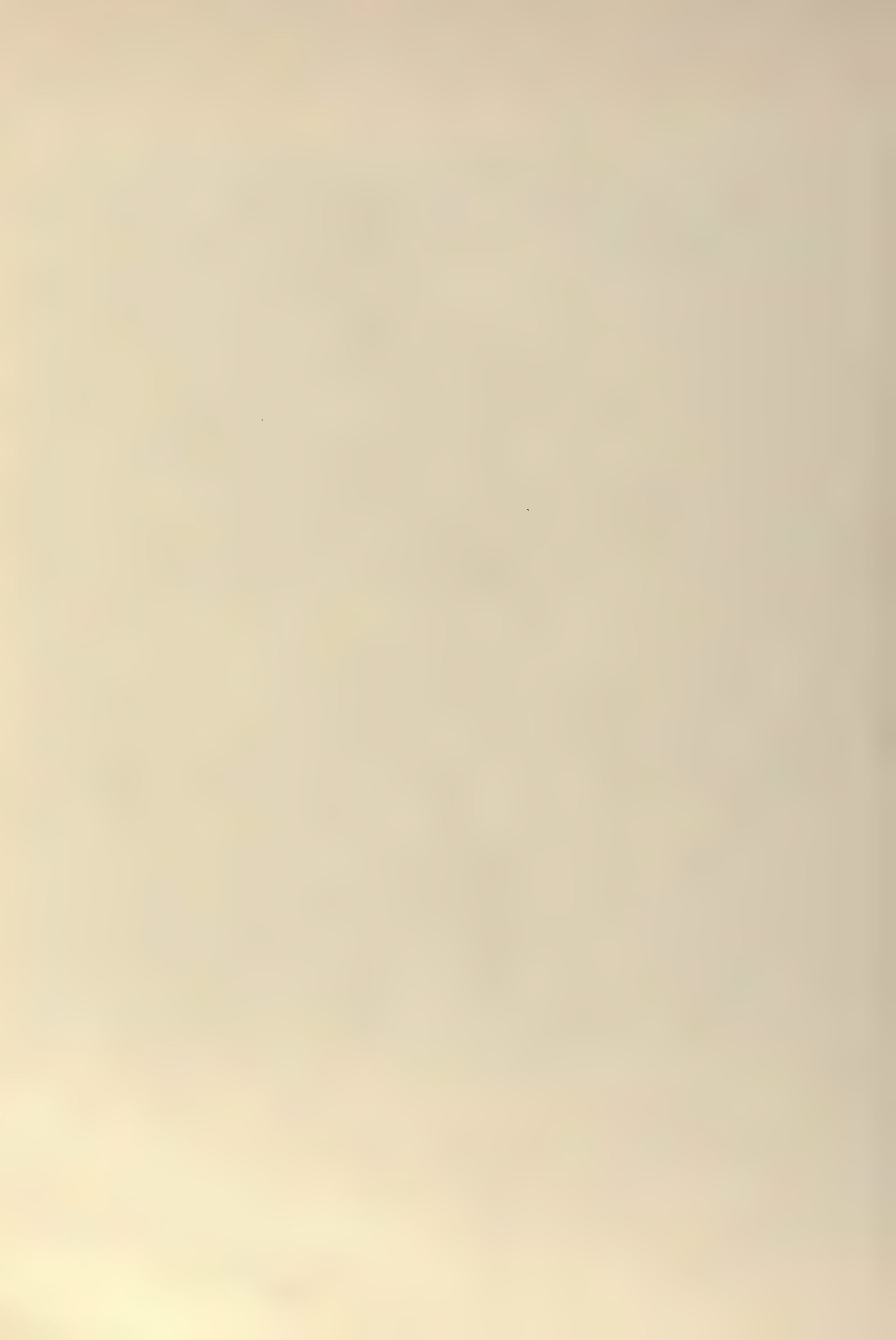










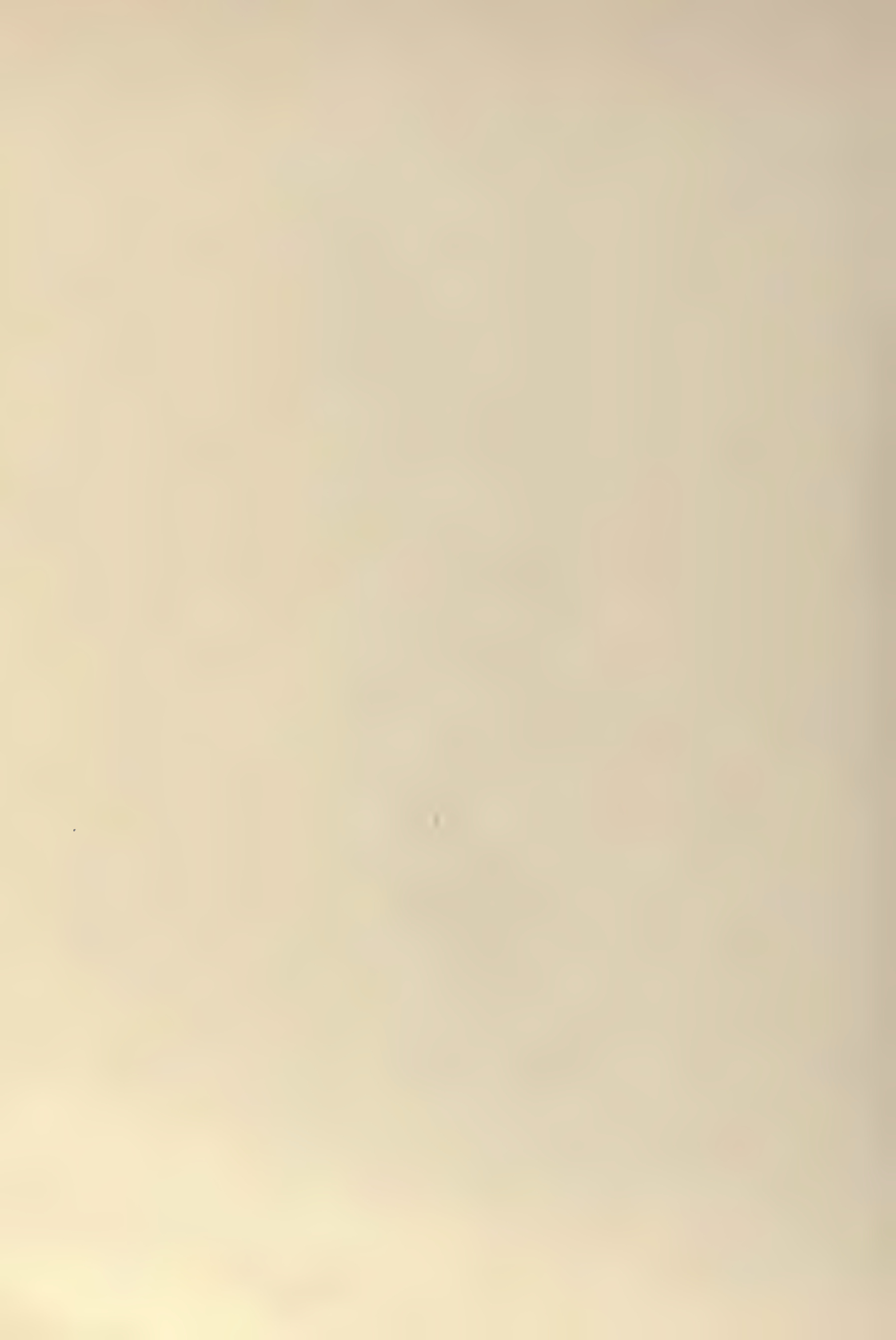




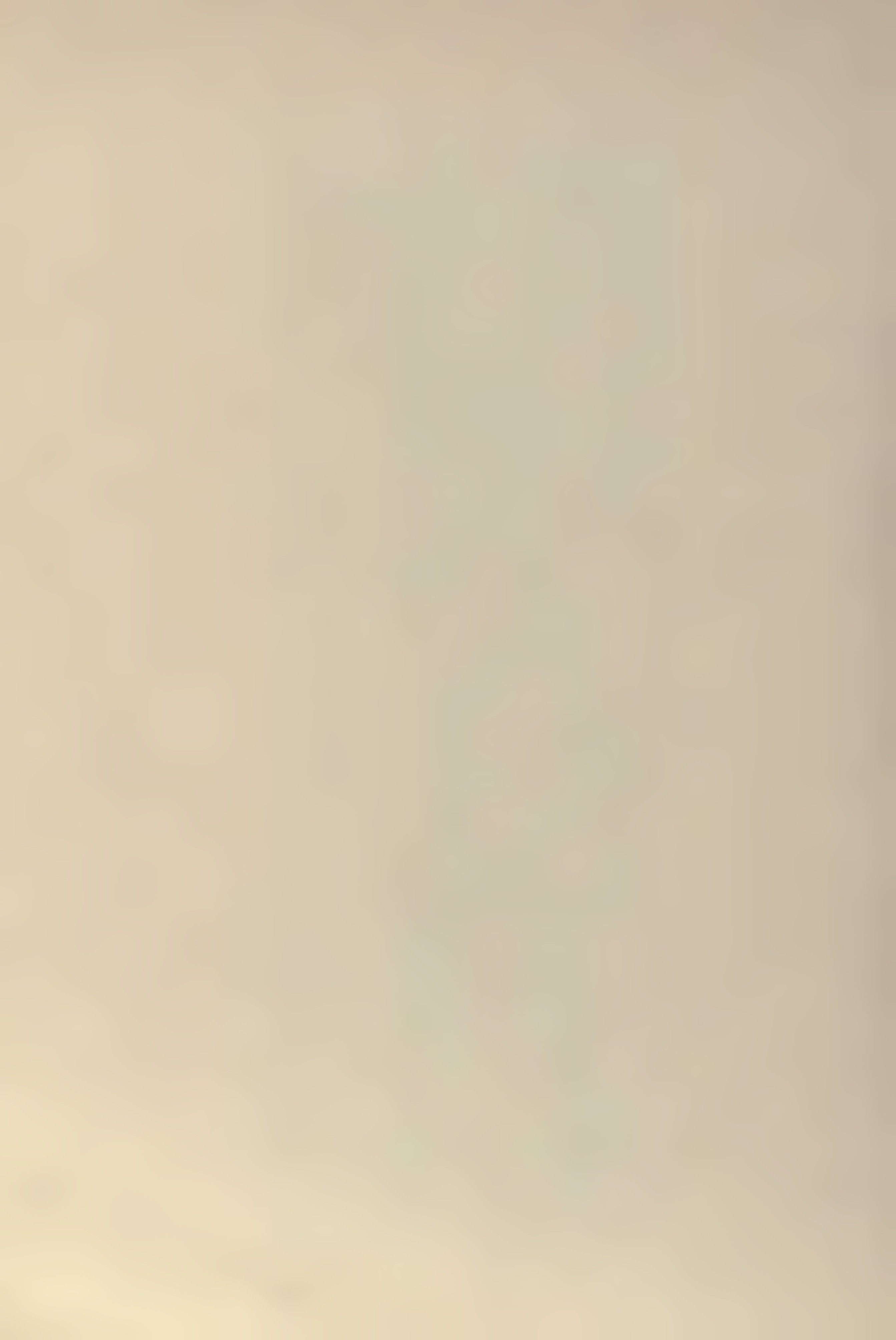




40



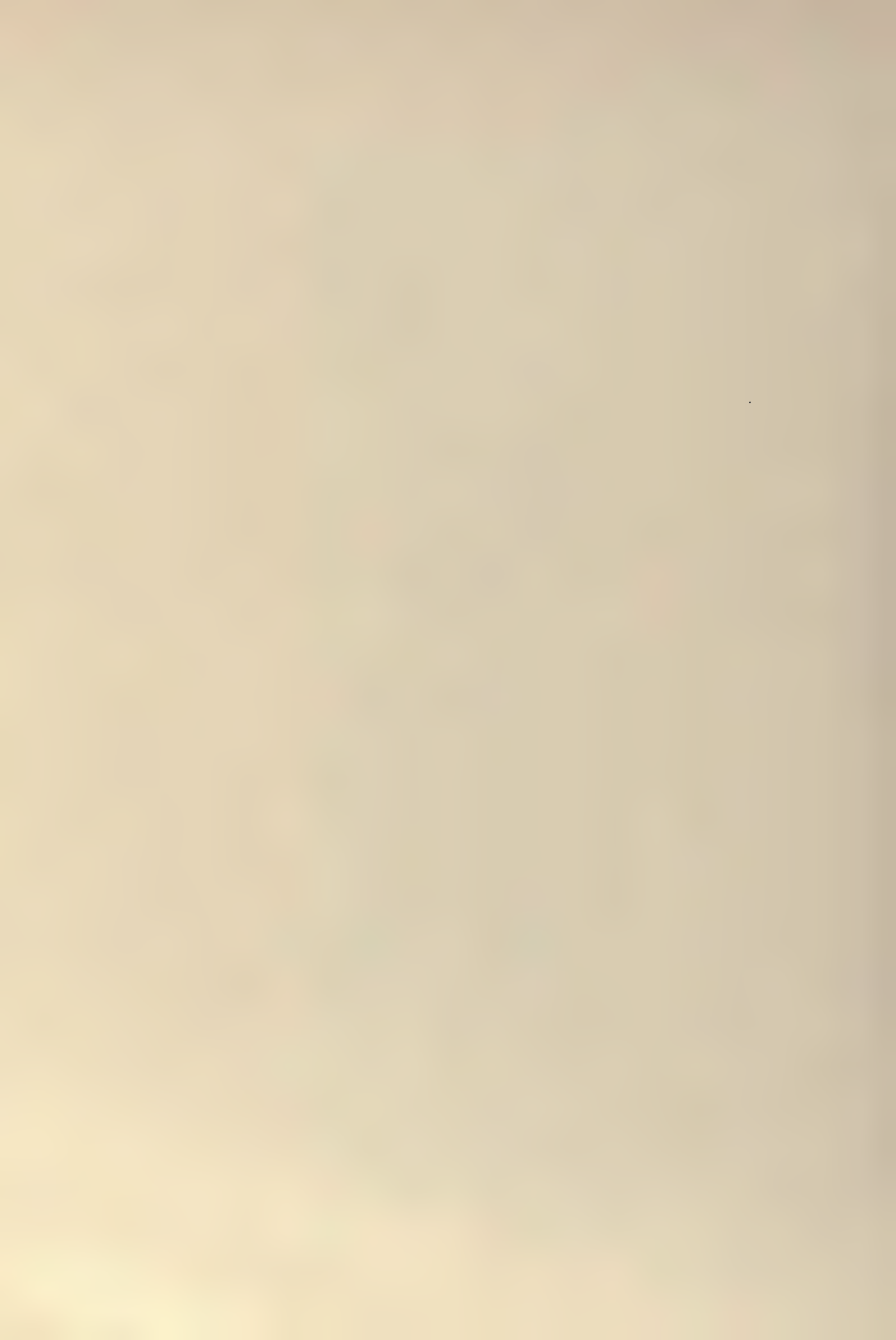




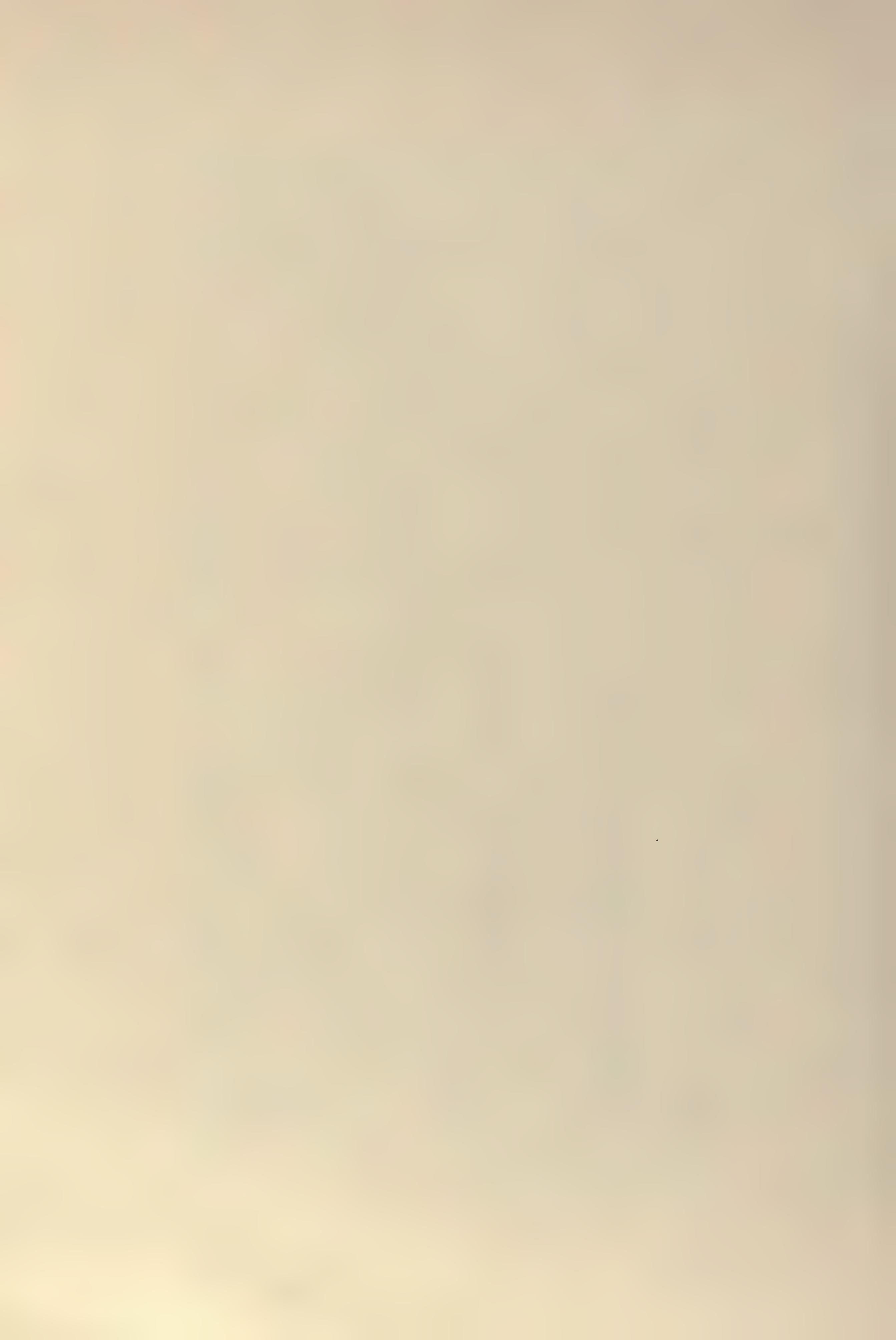










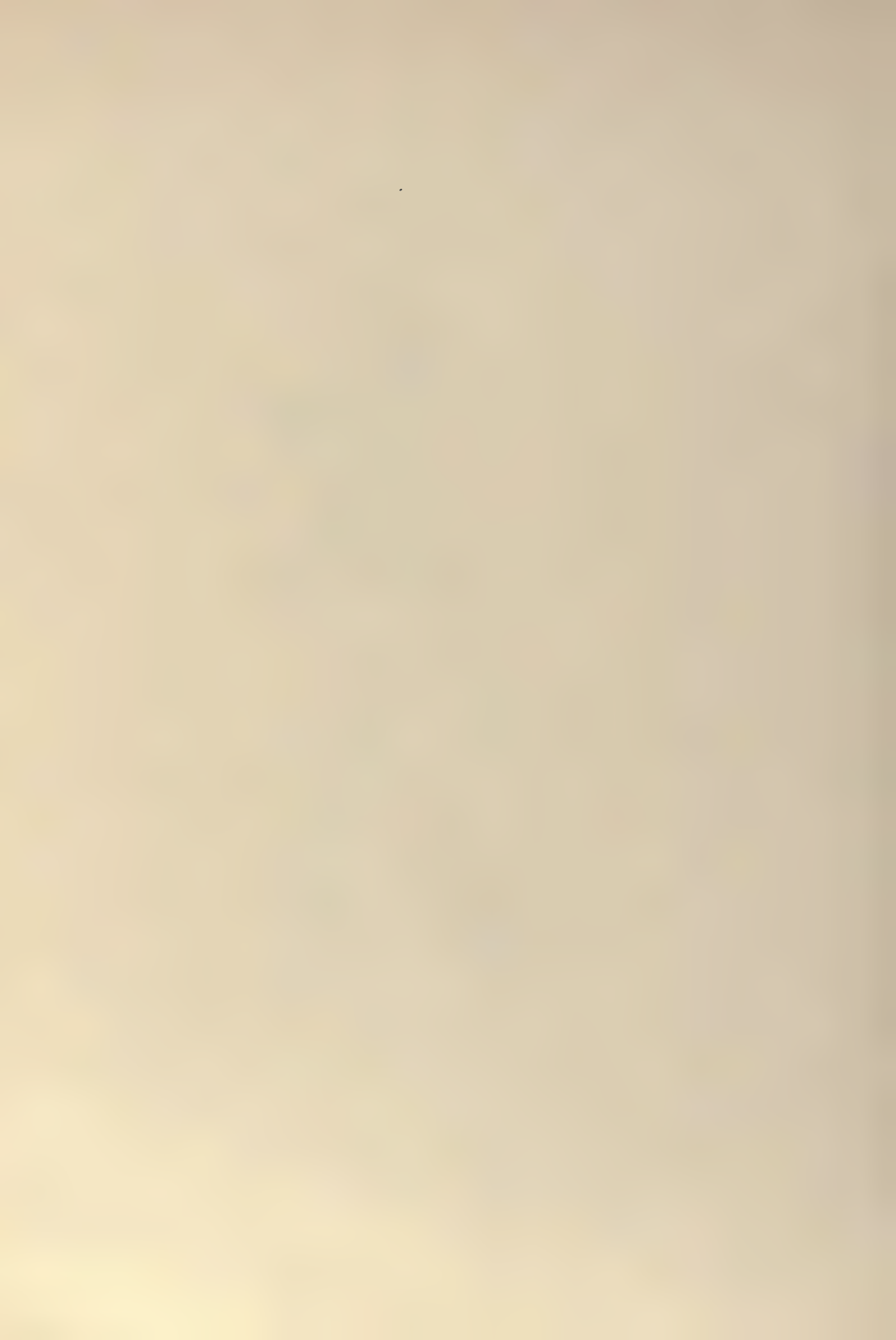




45



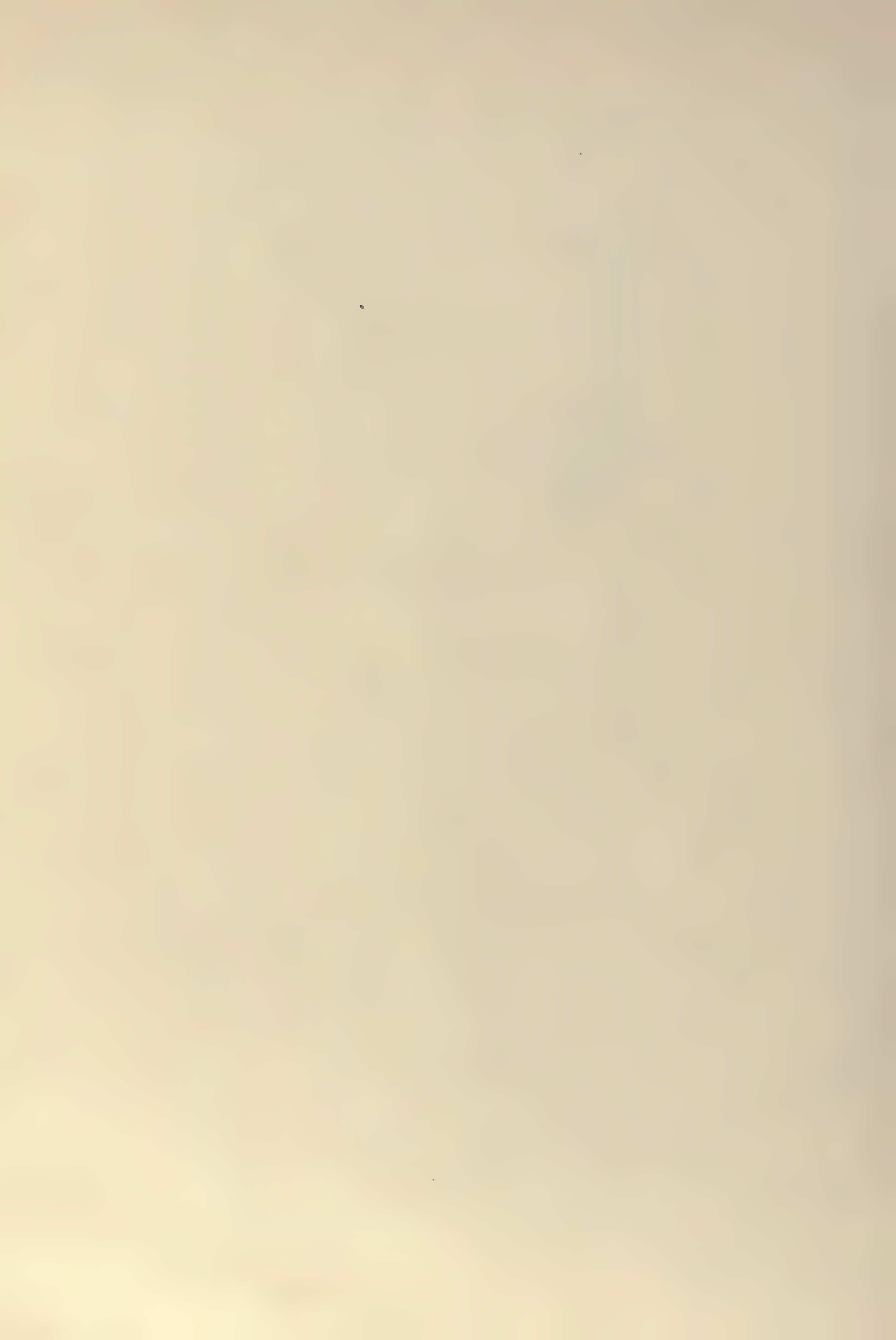








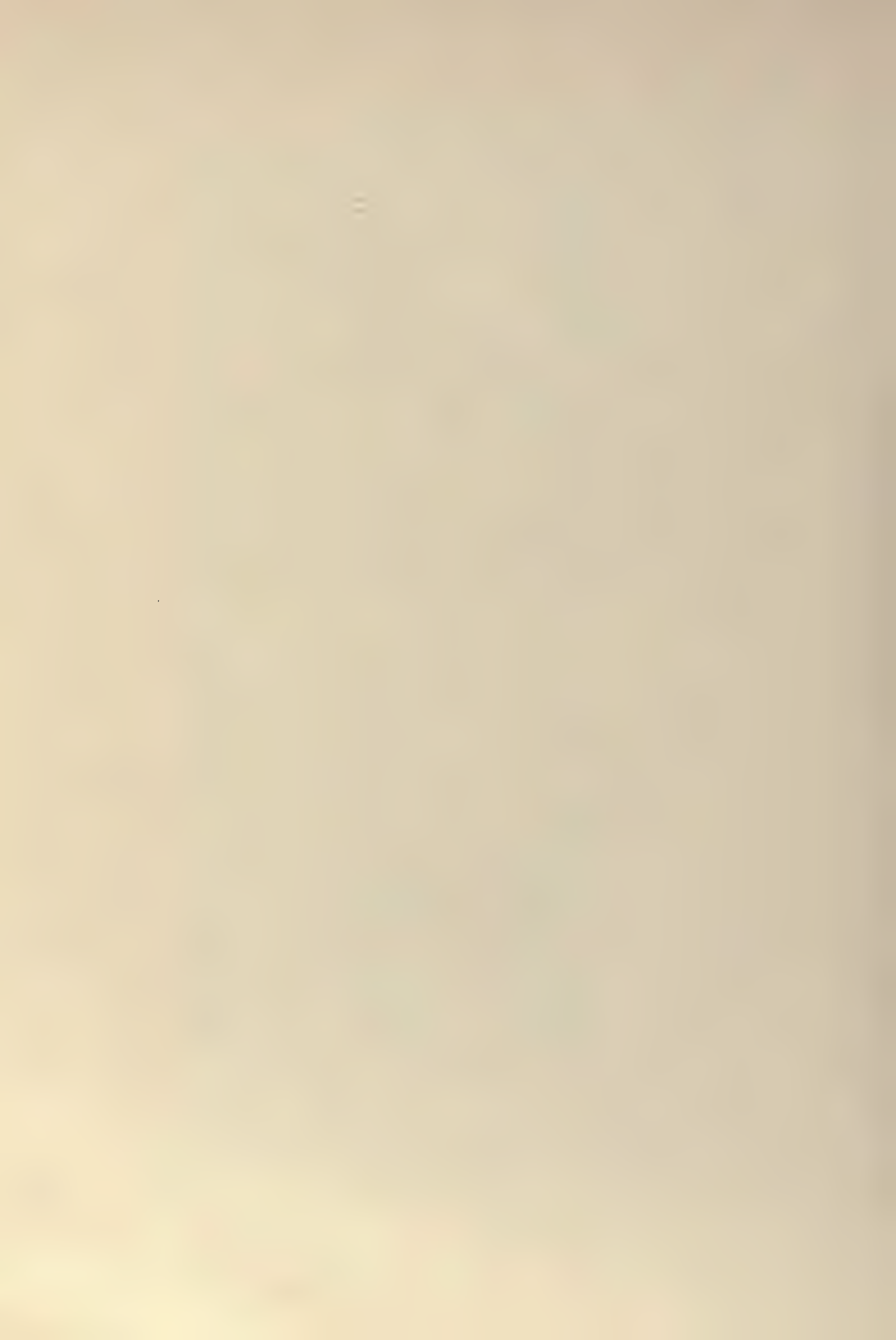




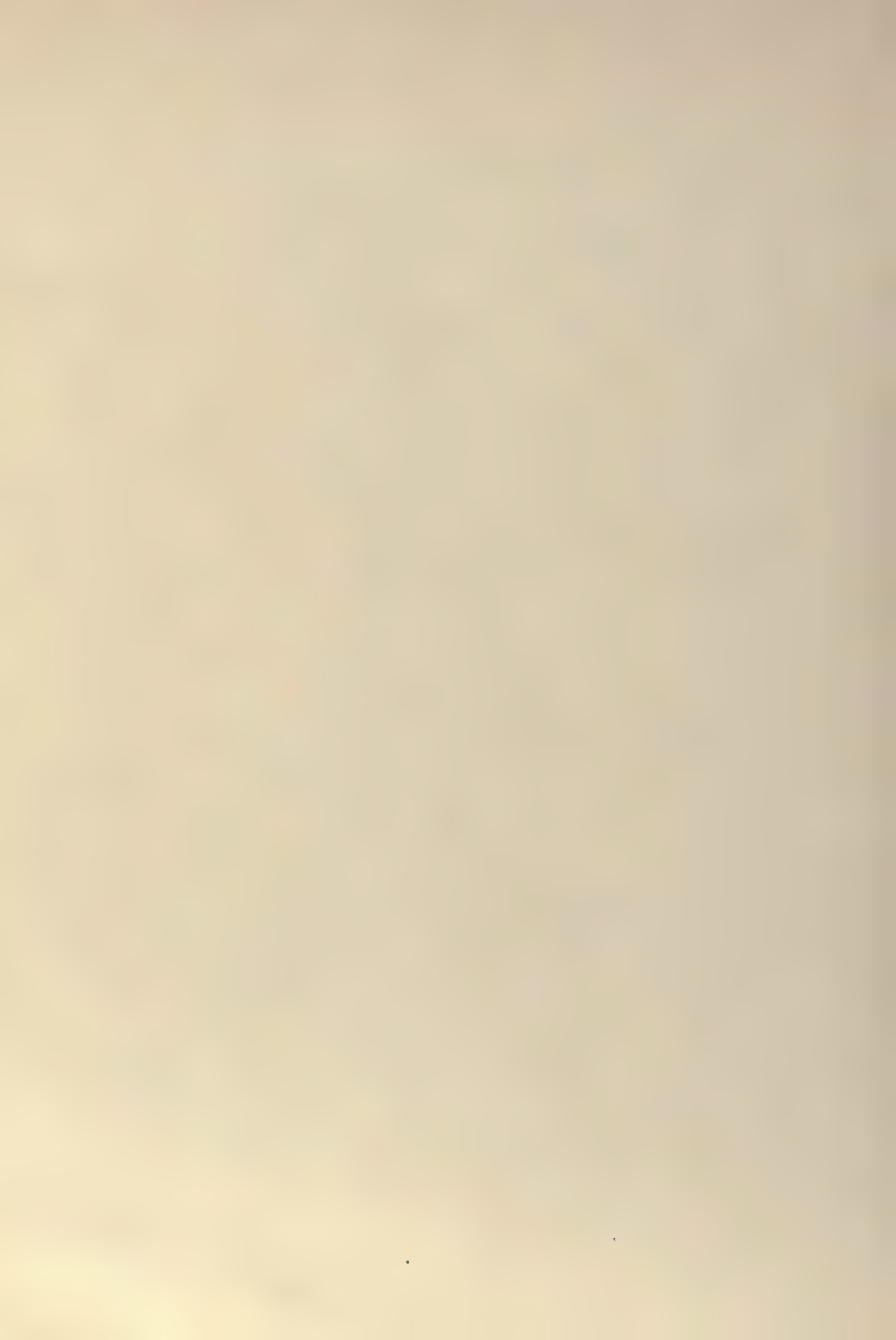


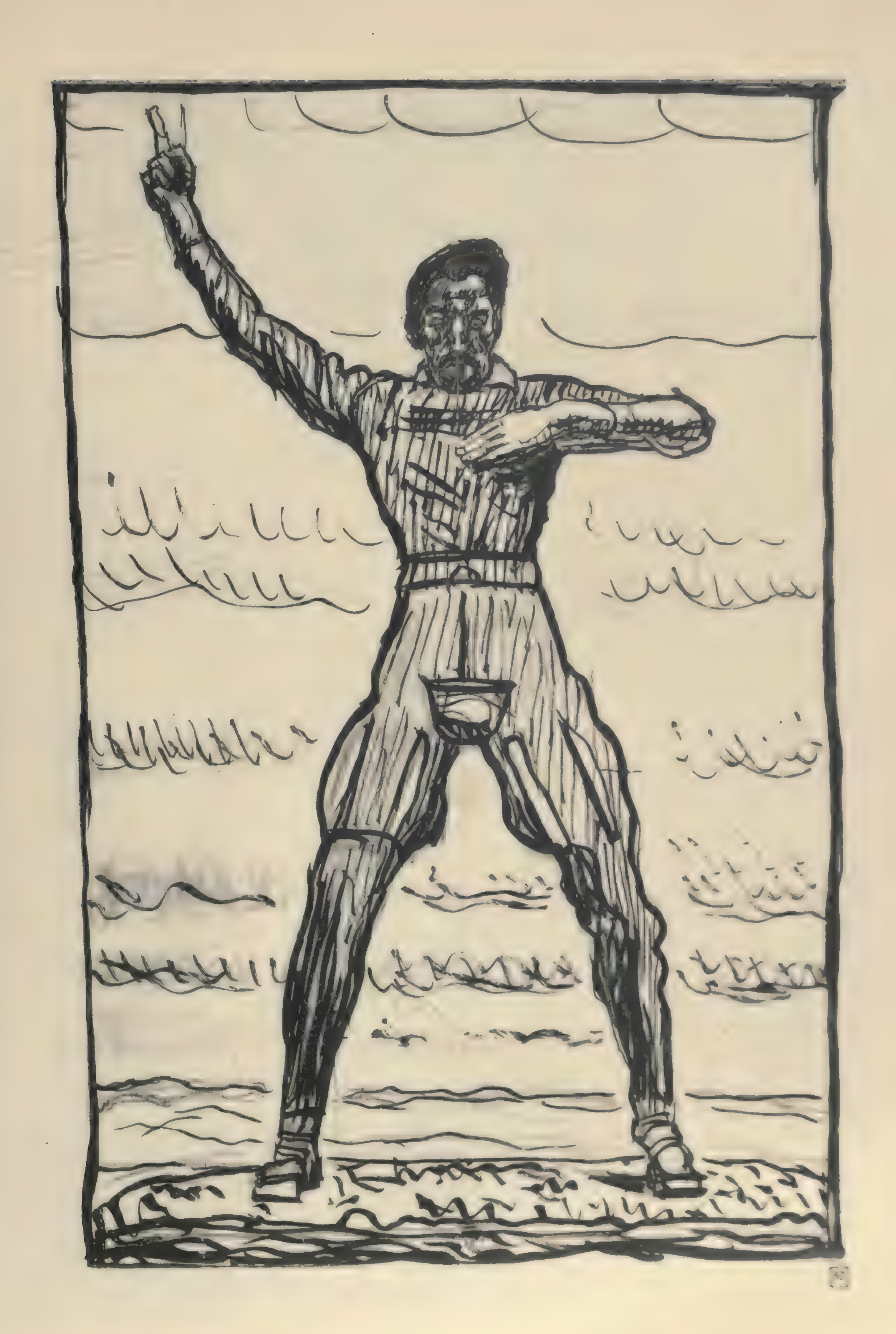


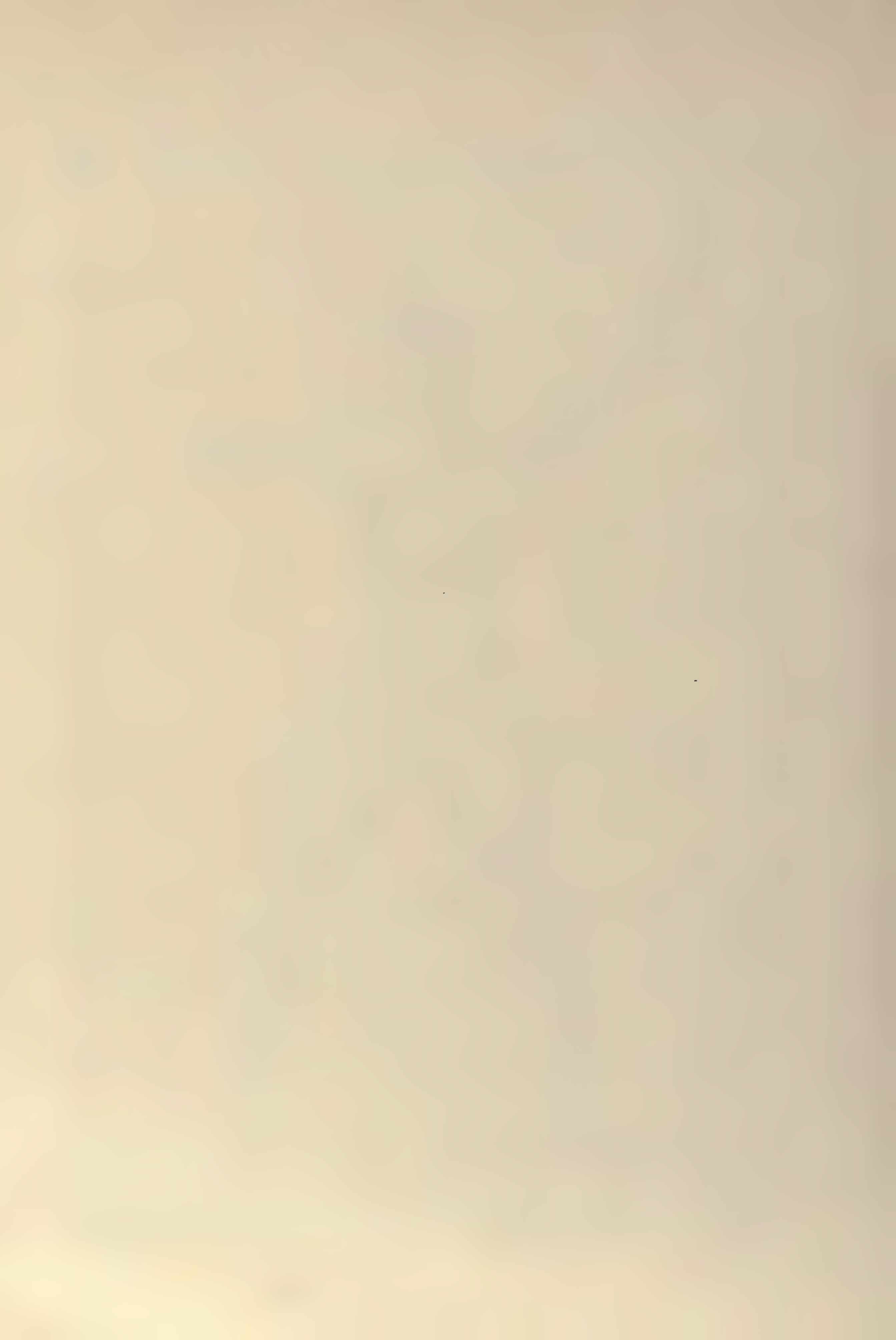


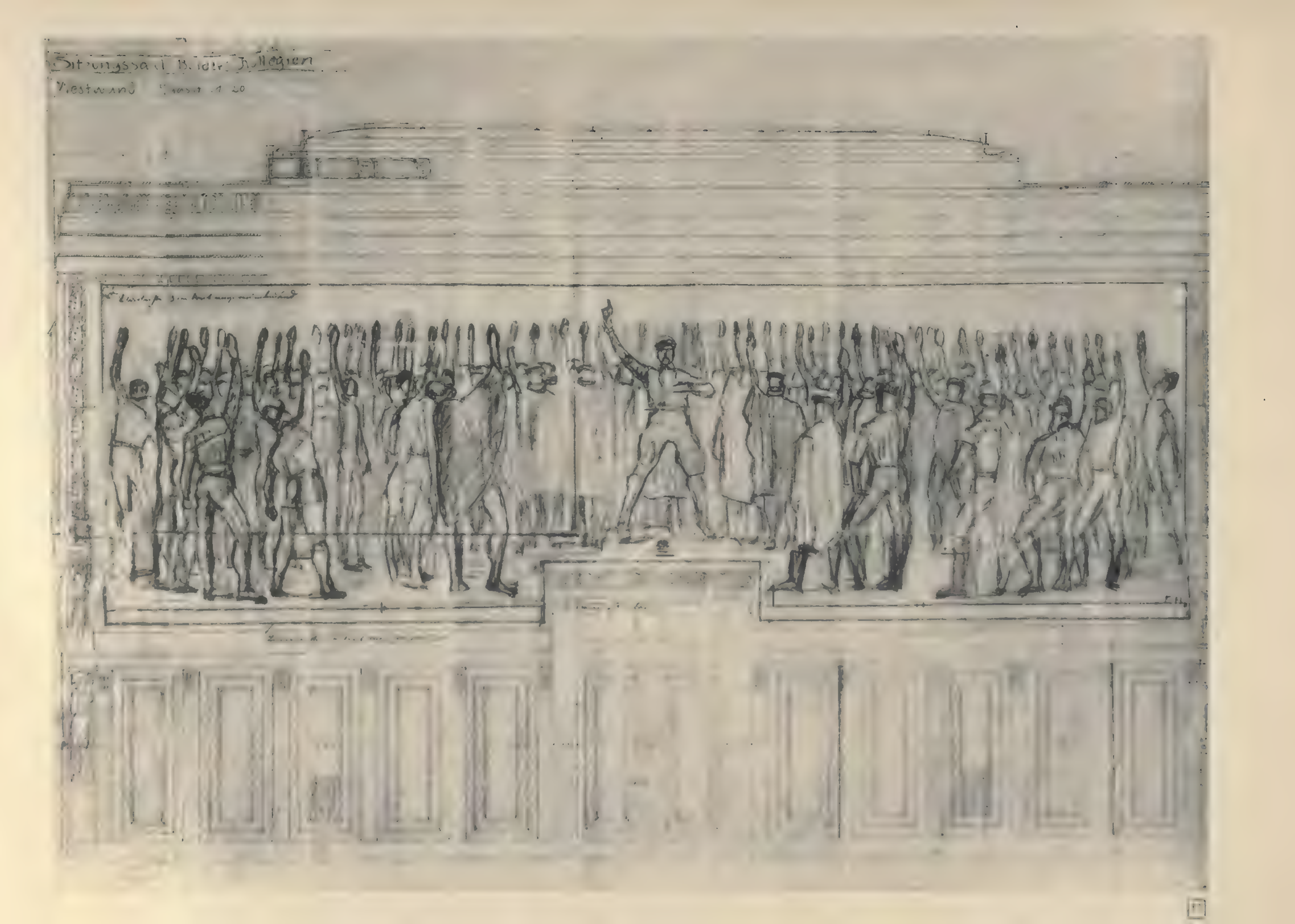






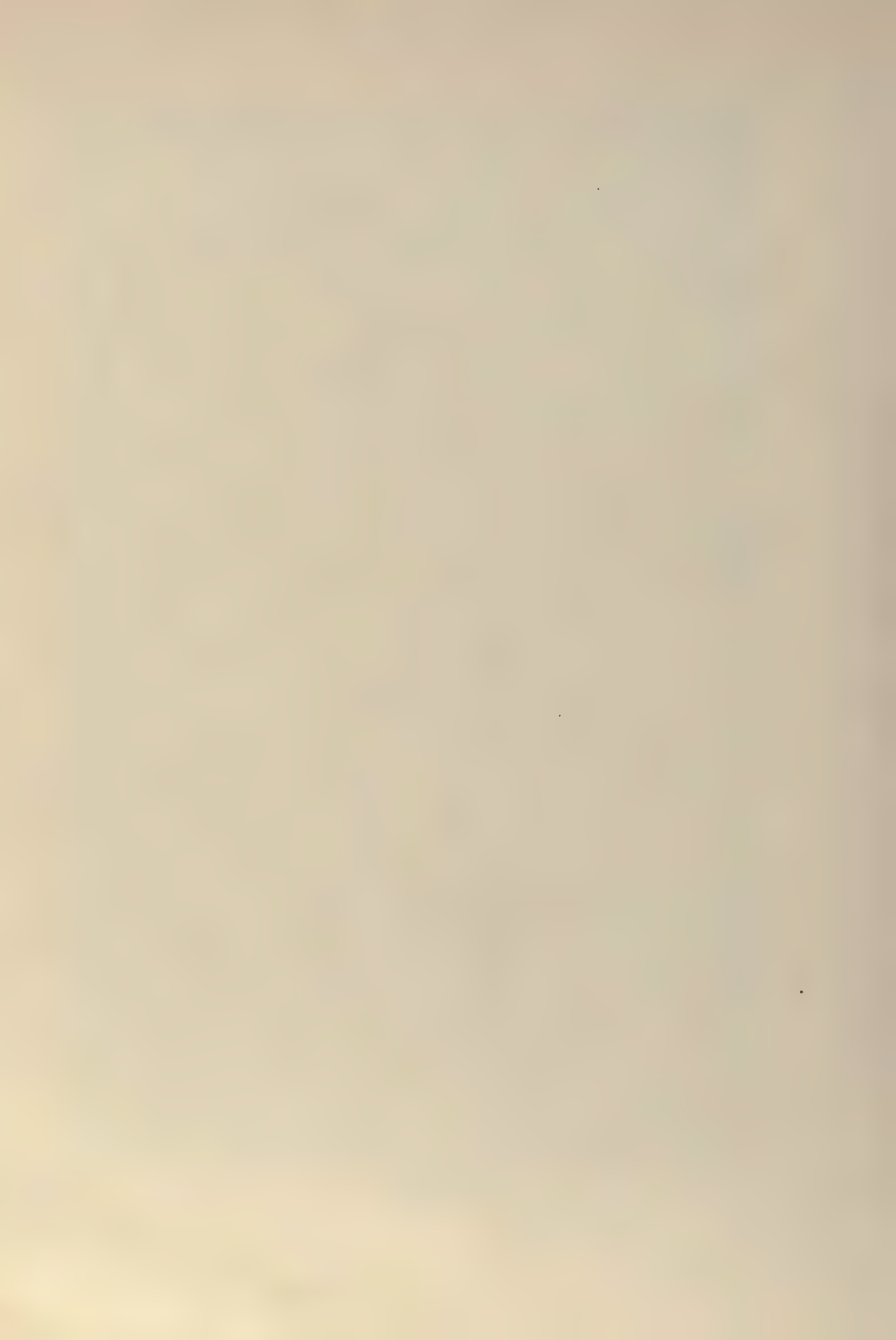




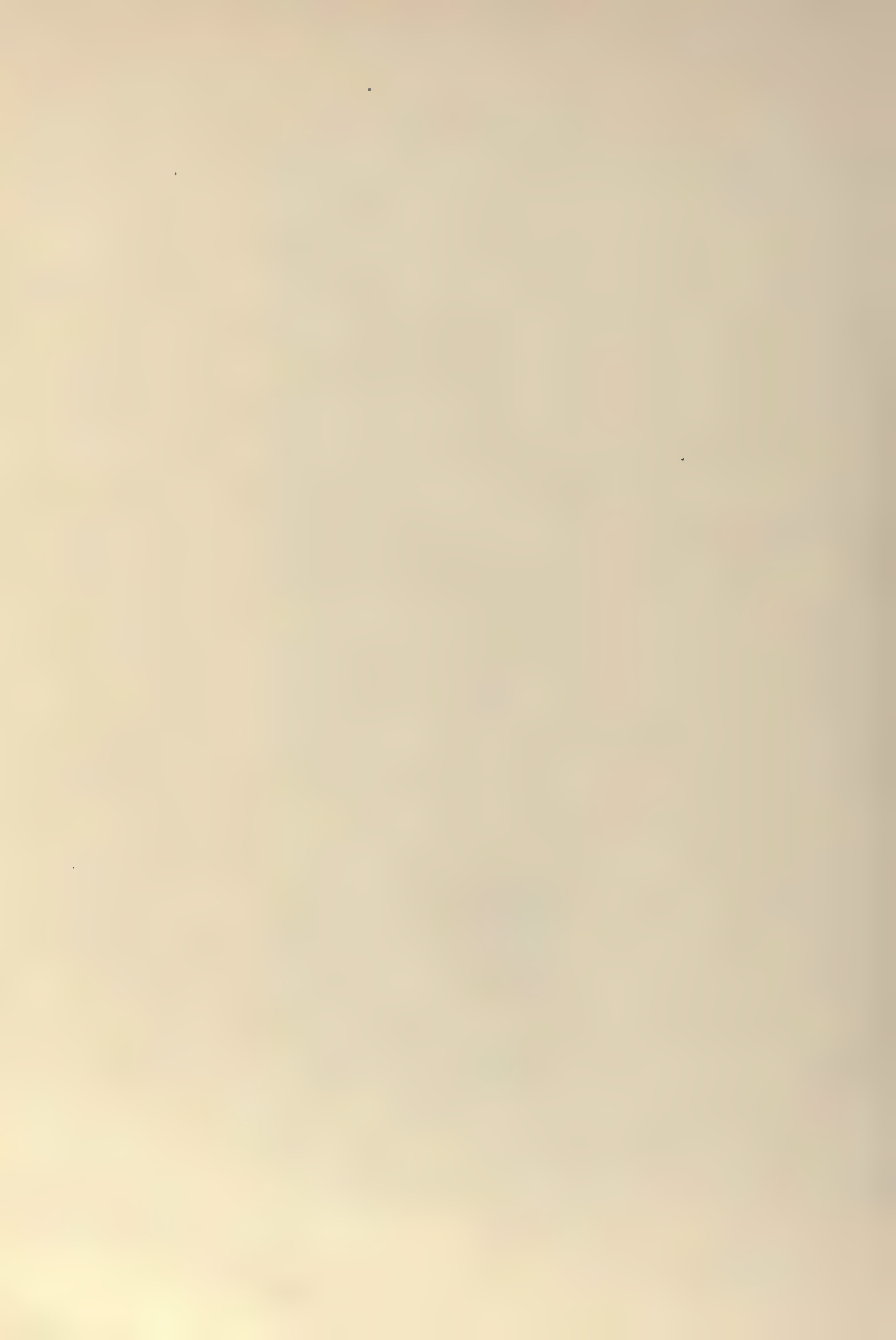








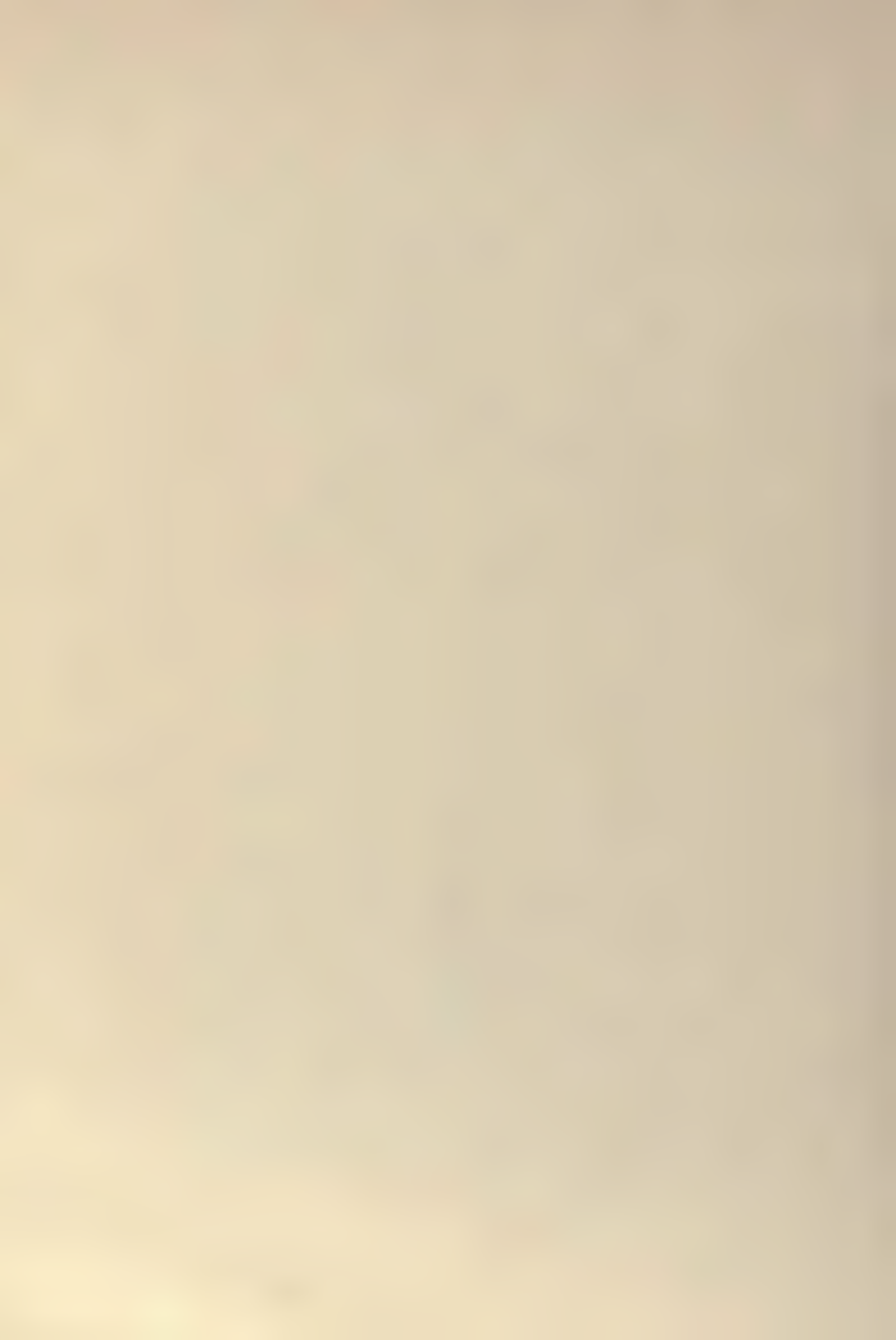




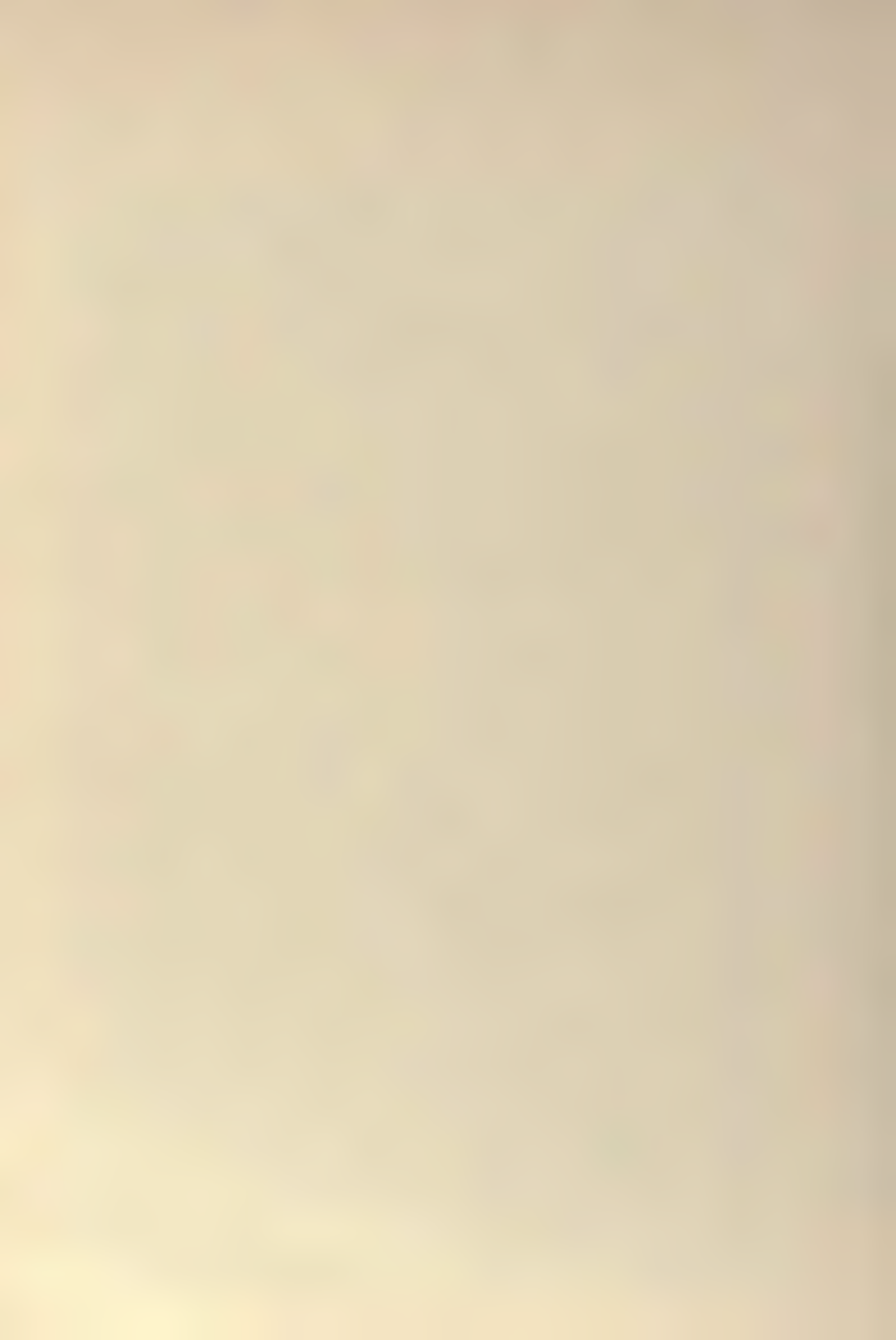




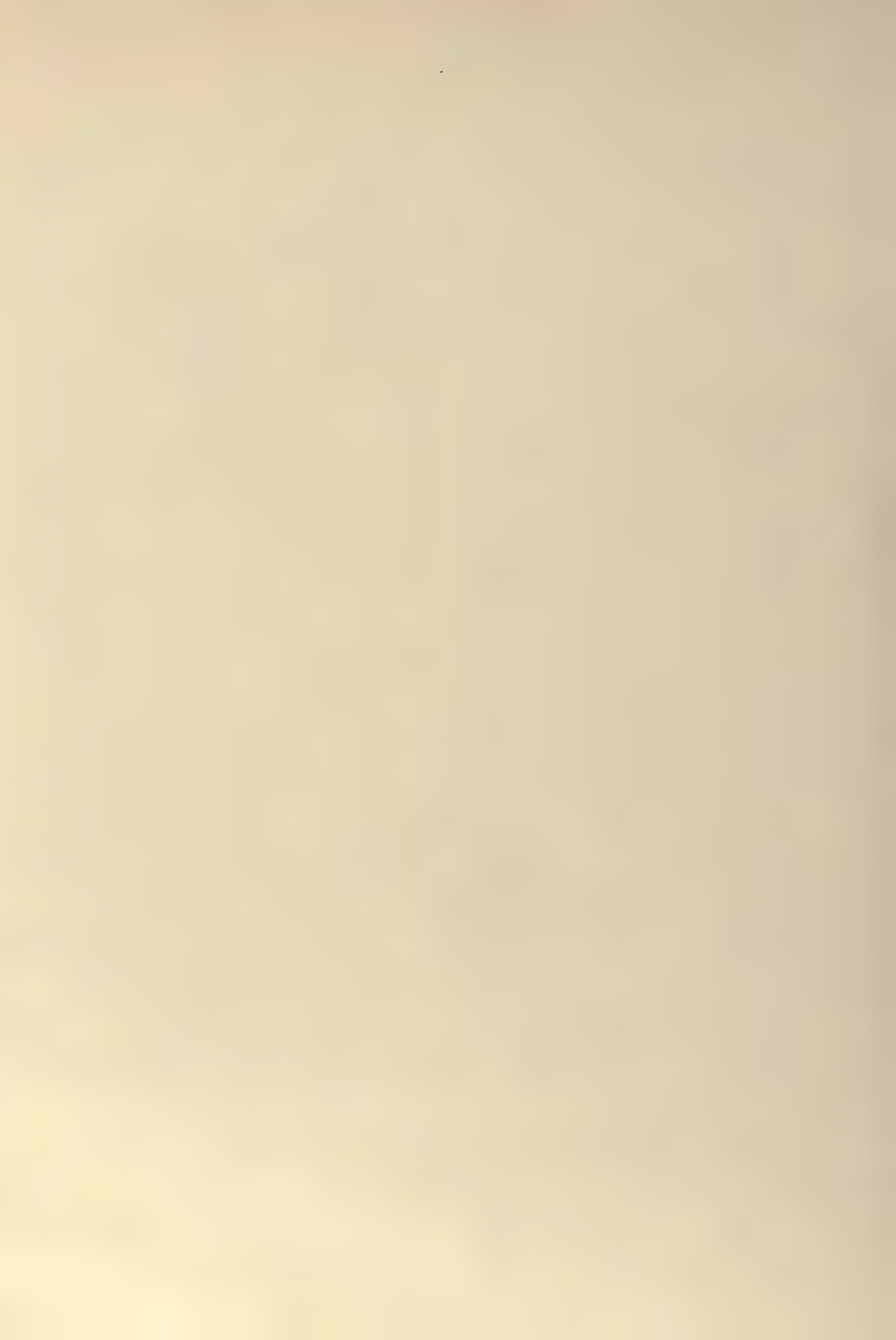




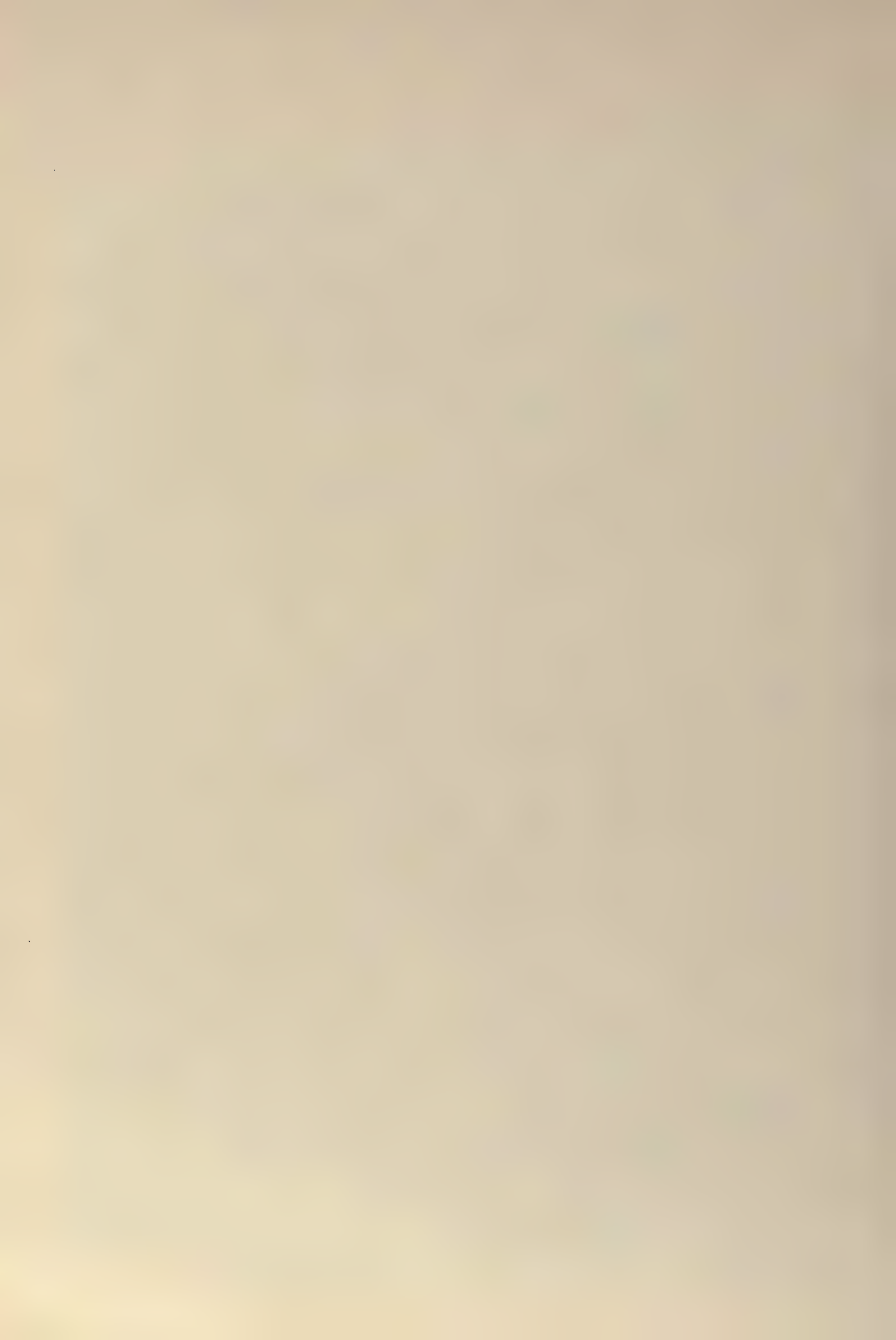


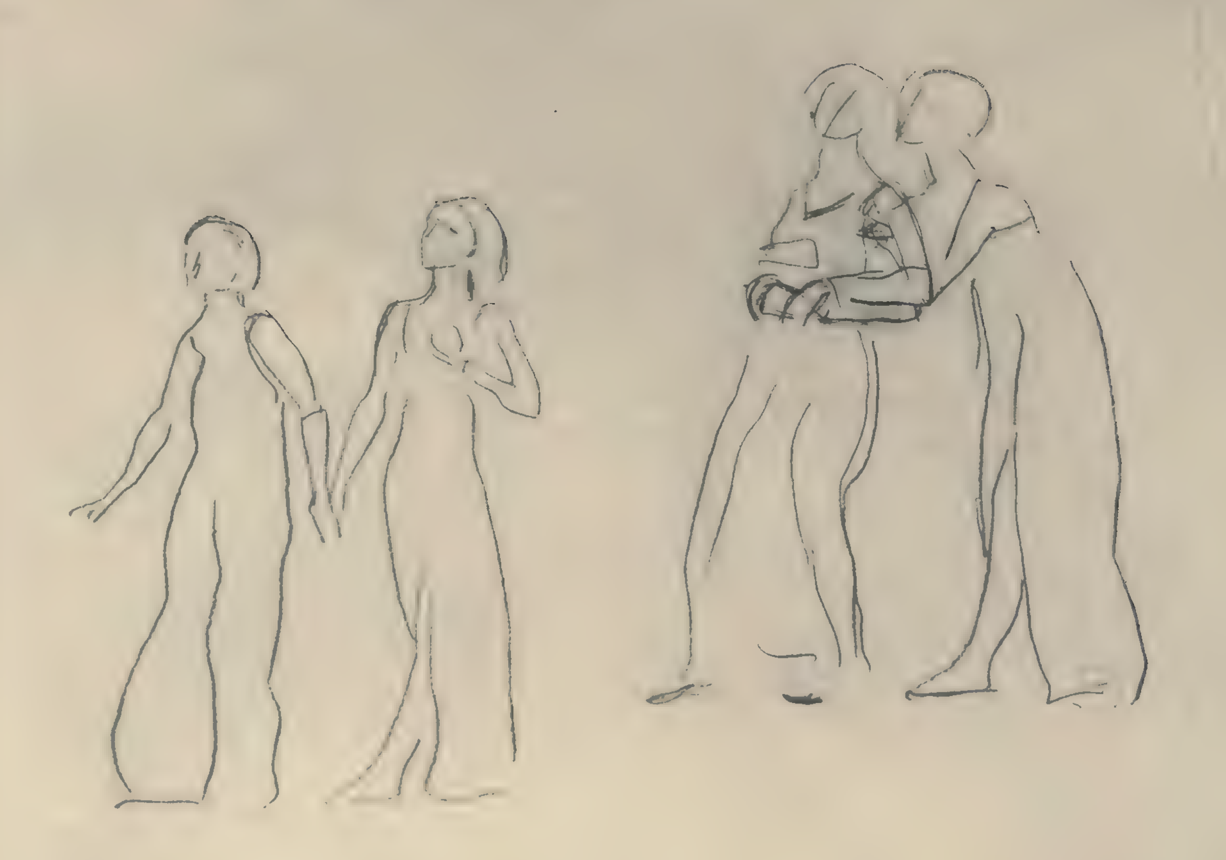










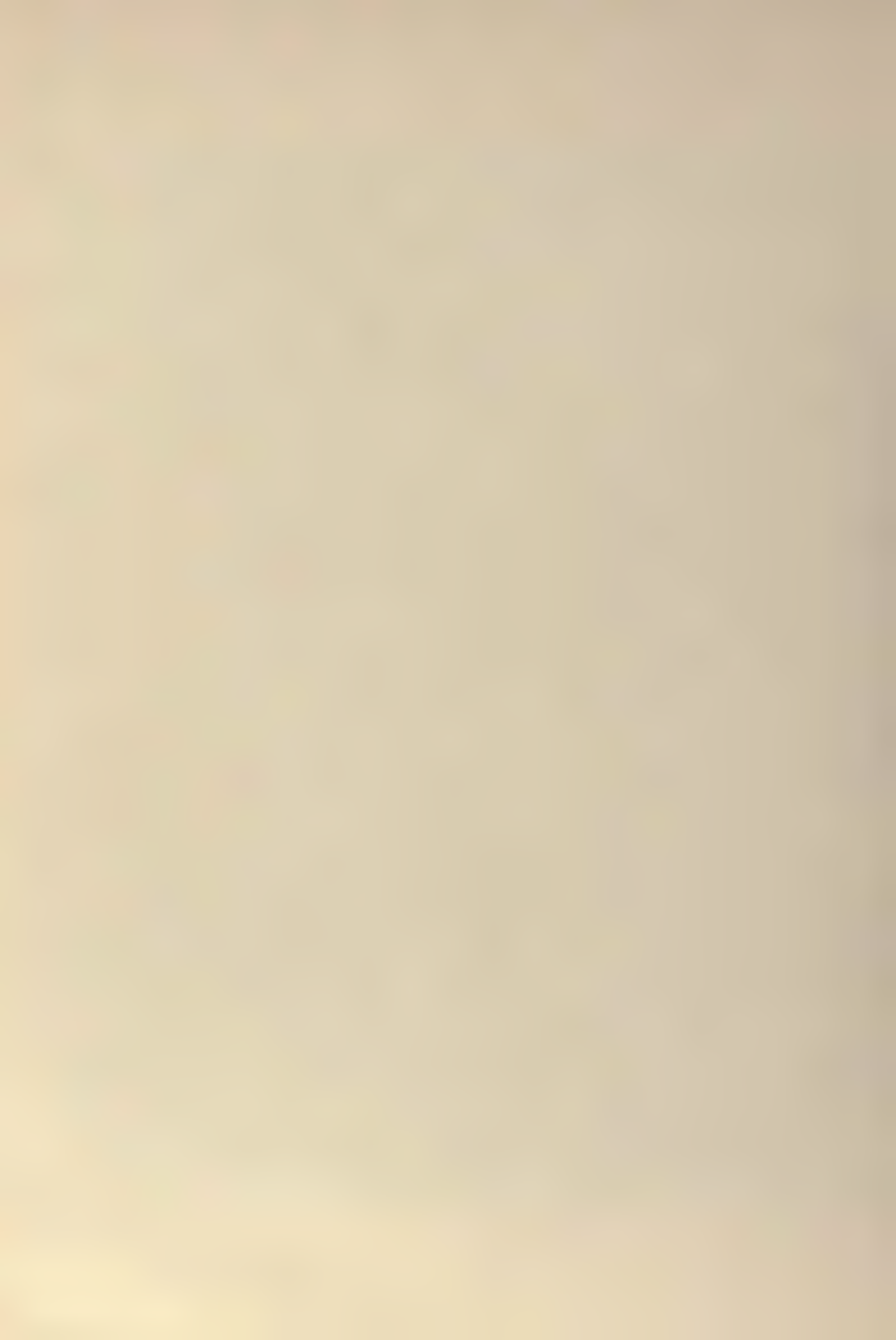


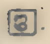
Ruth

61



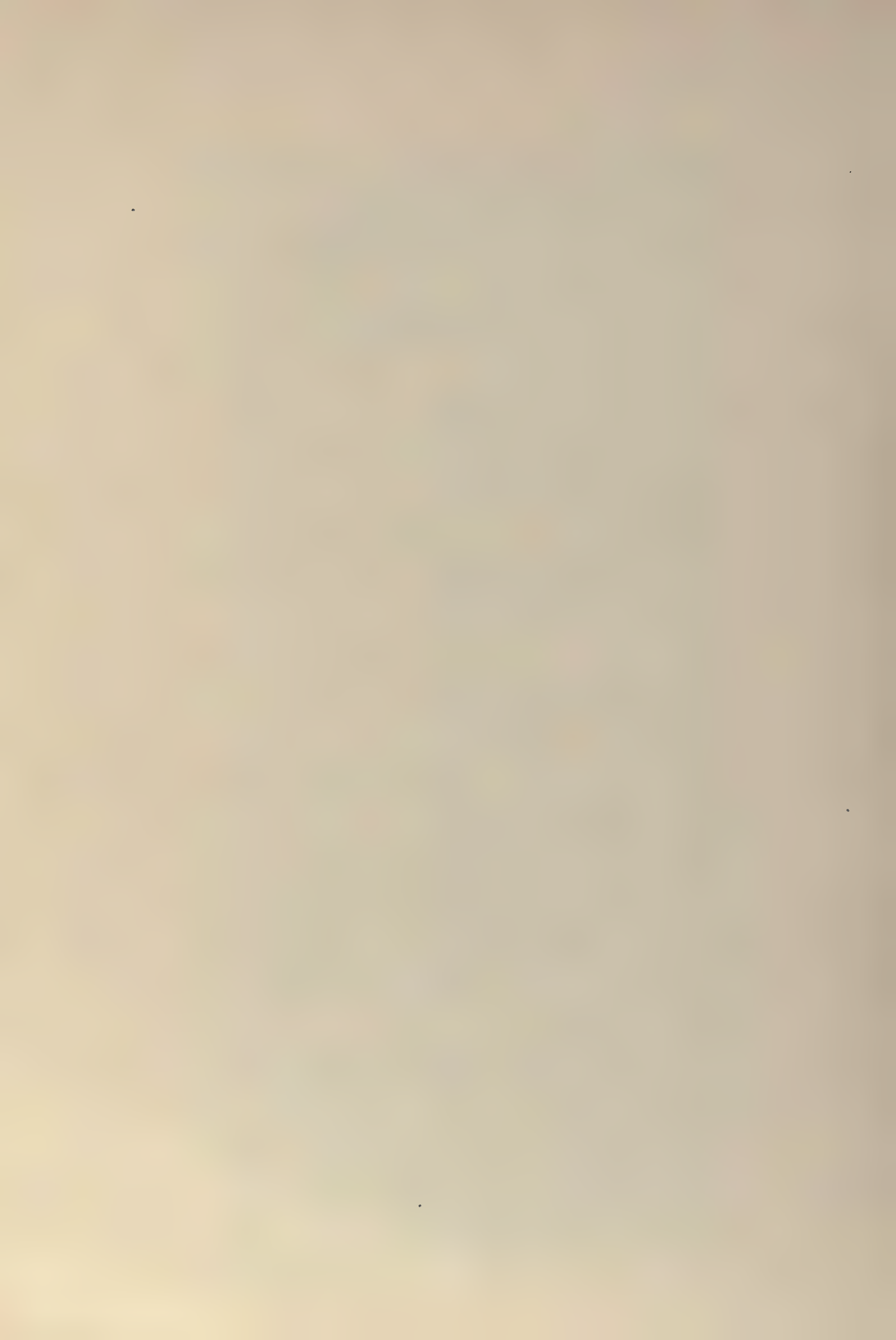


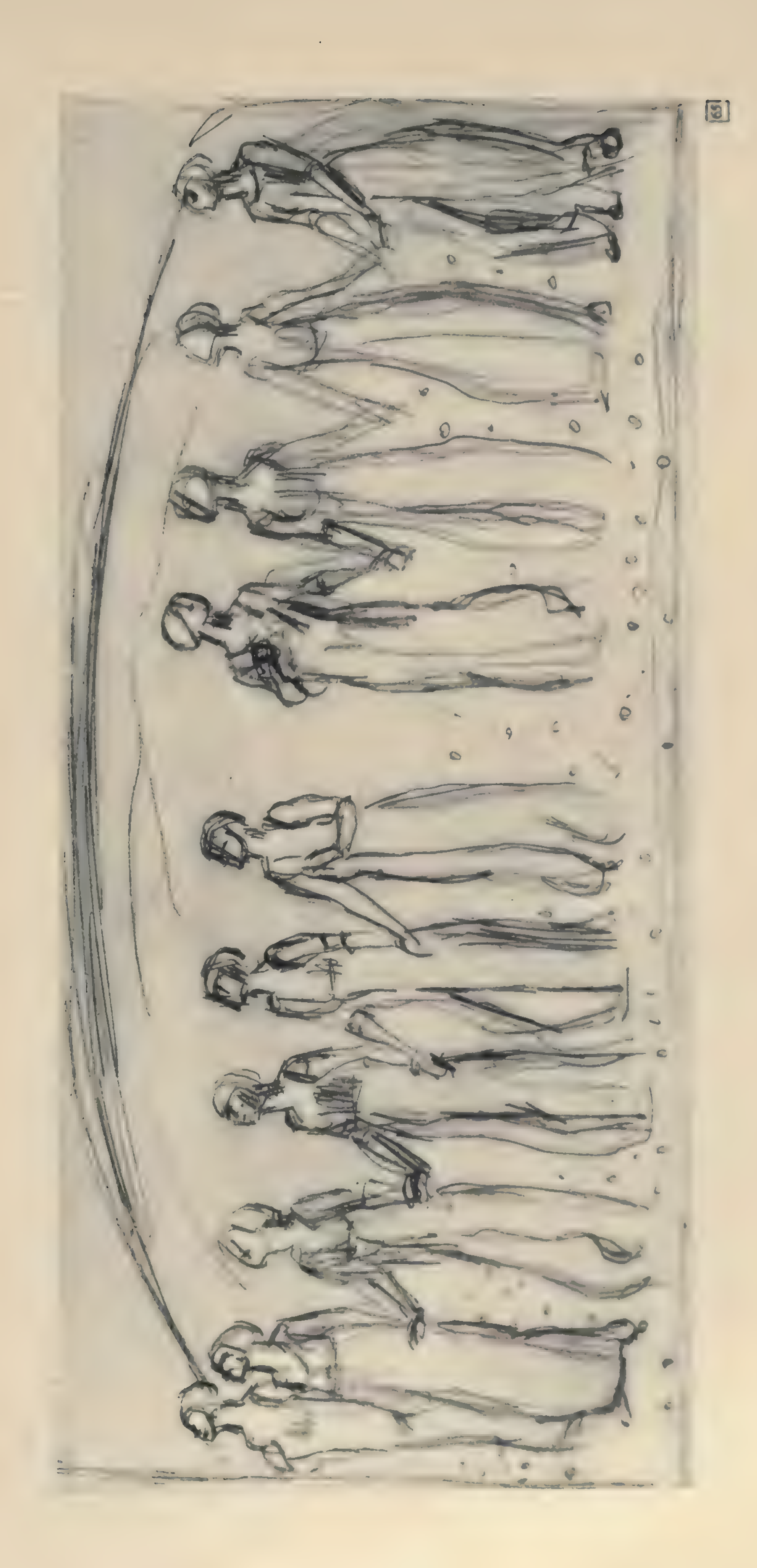


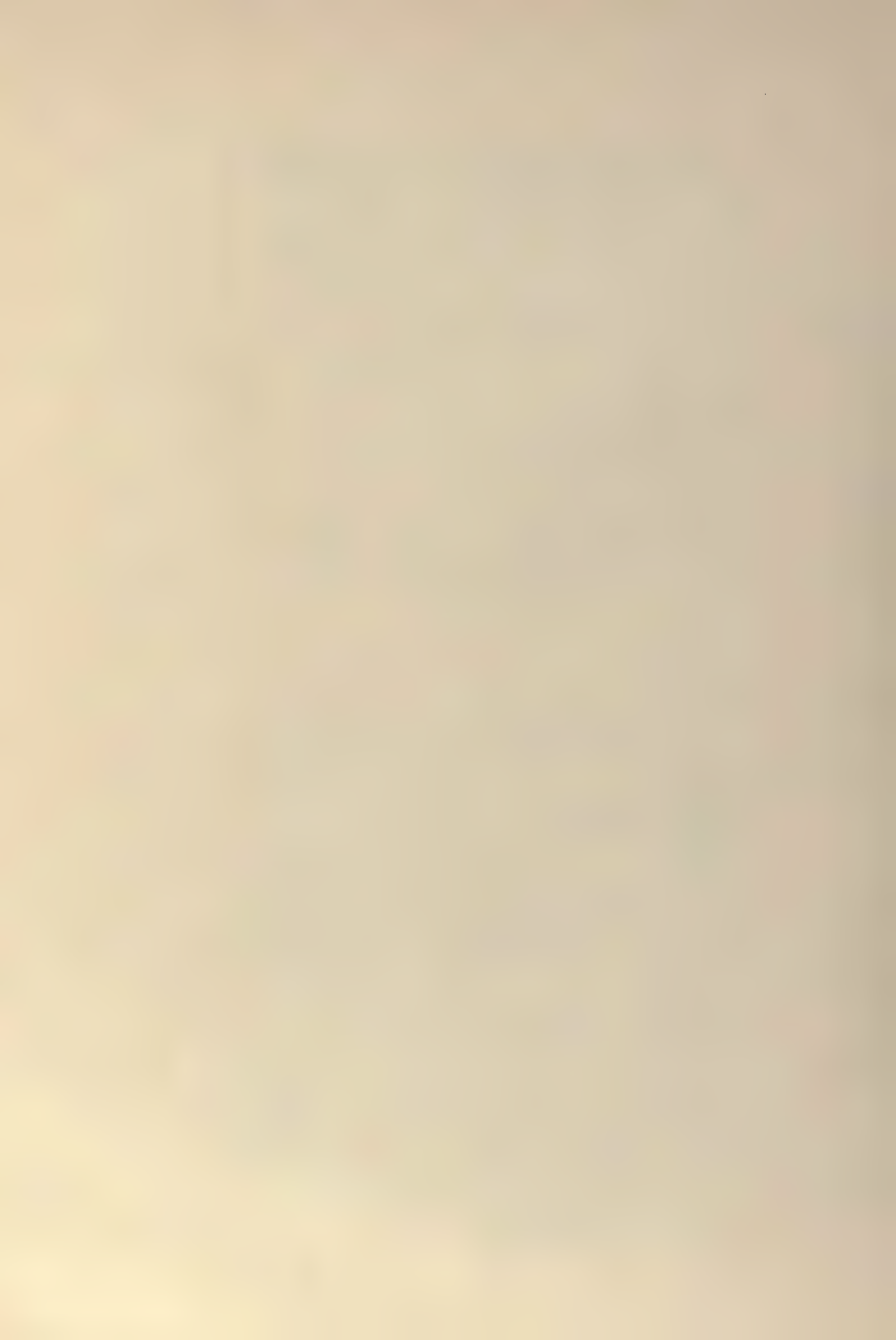












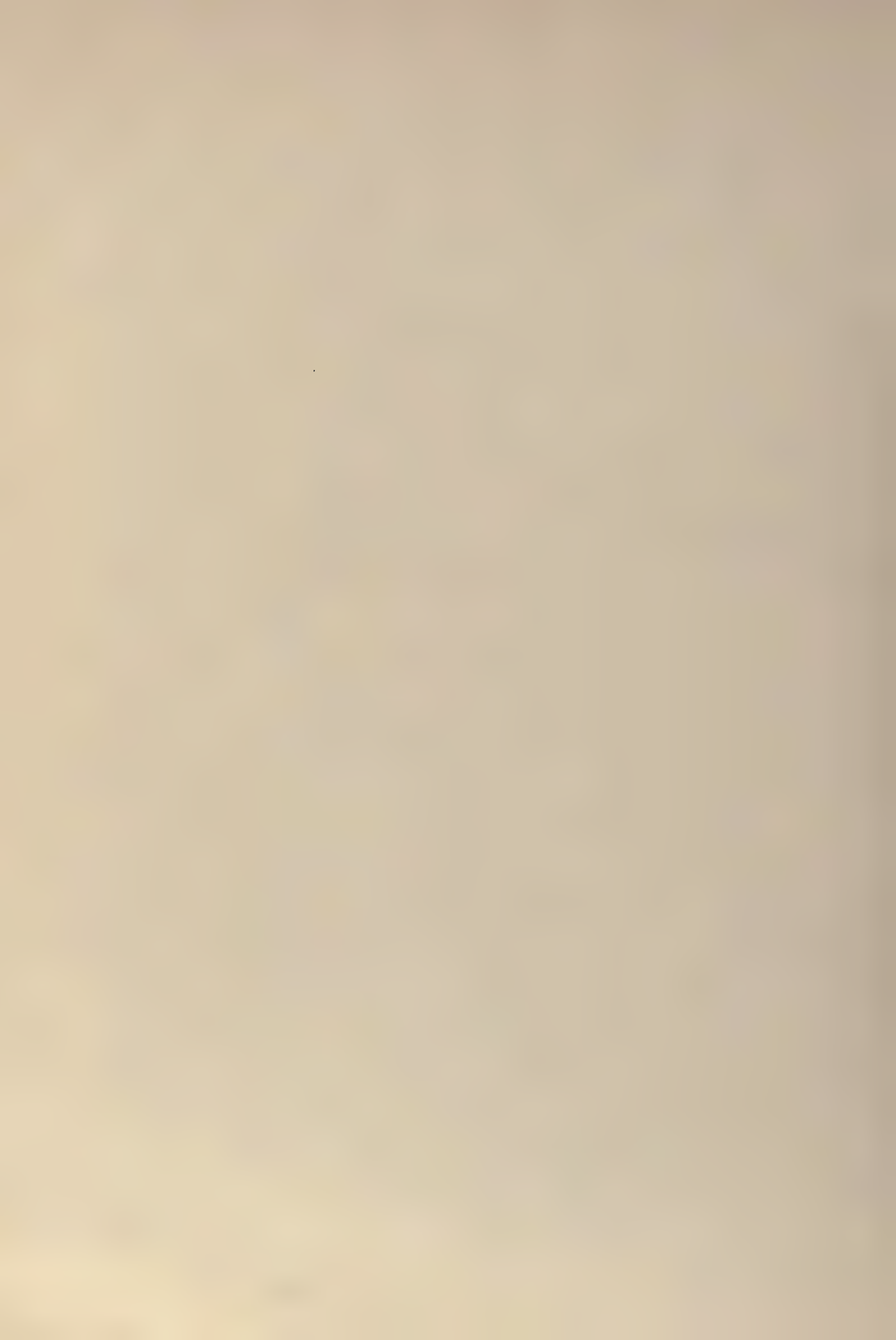




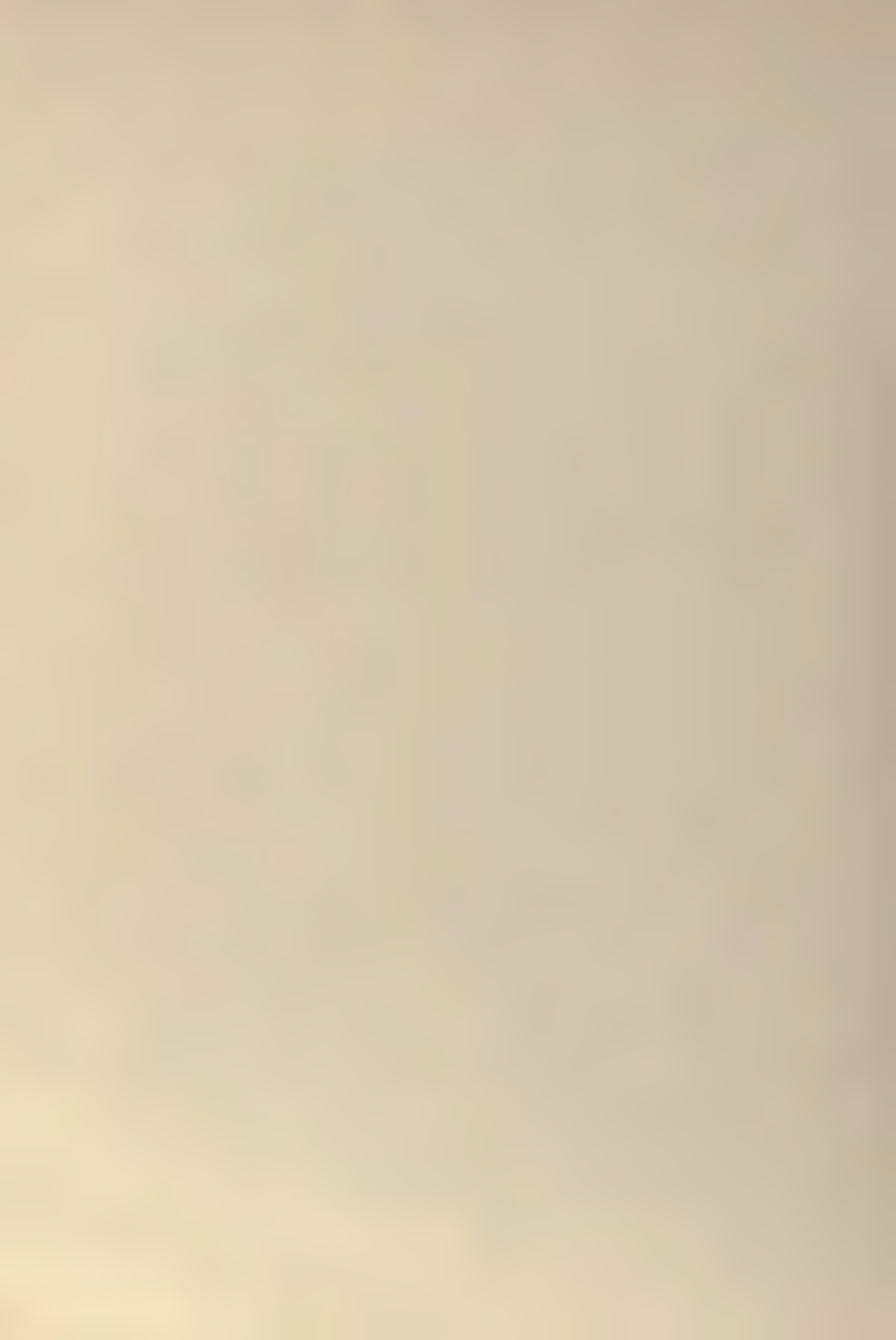




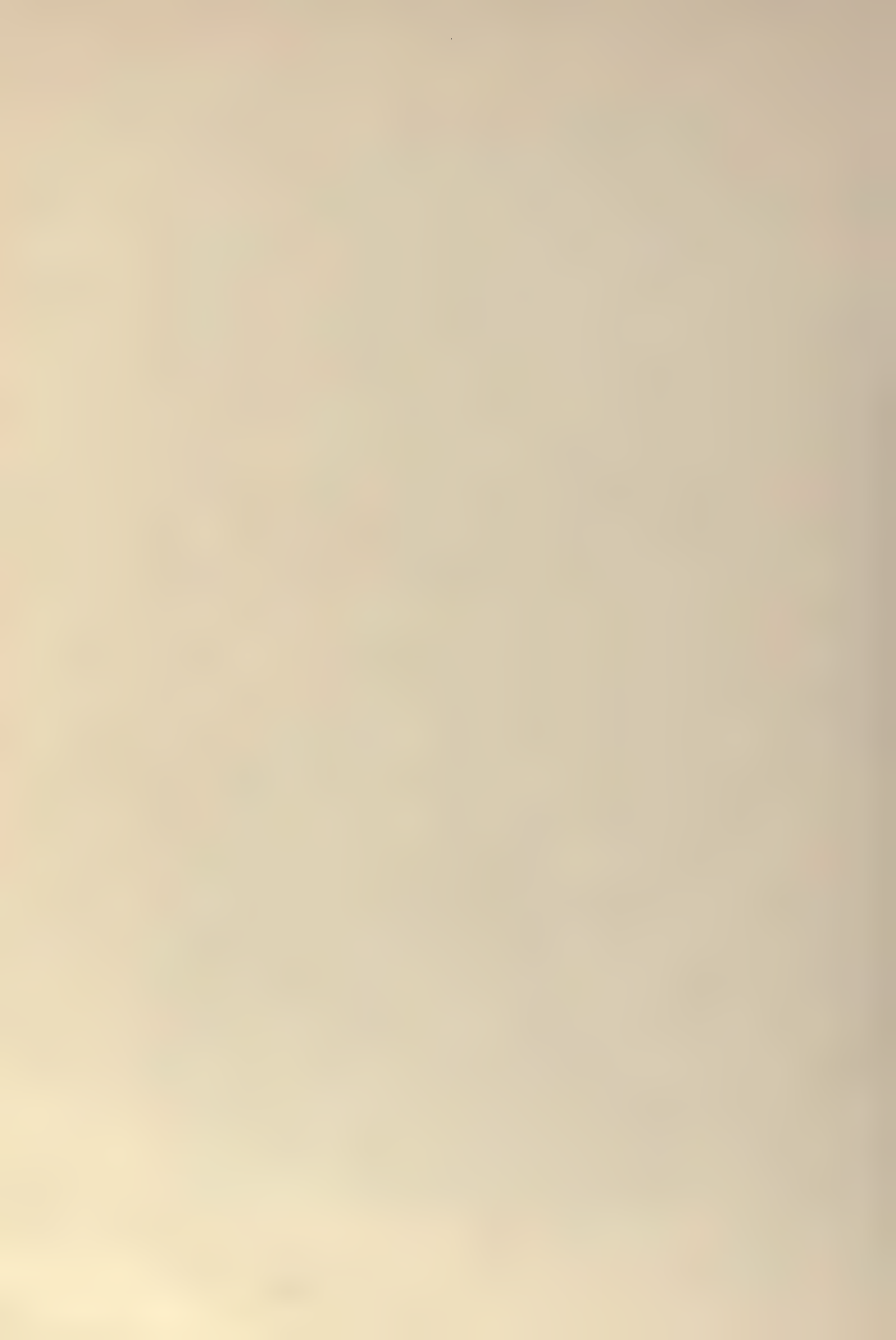




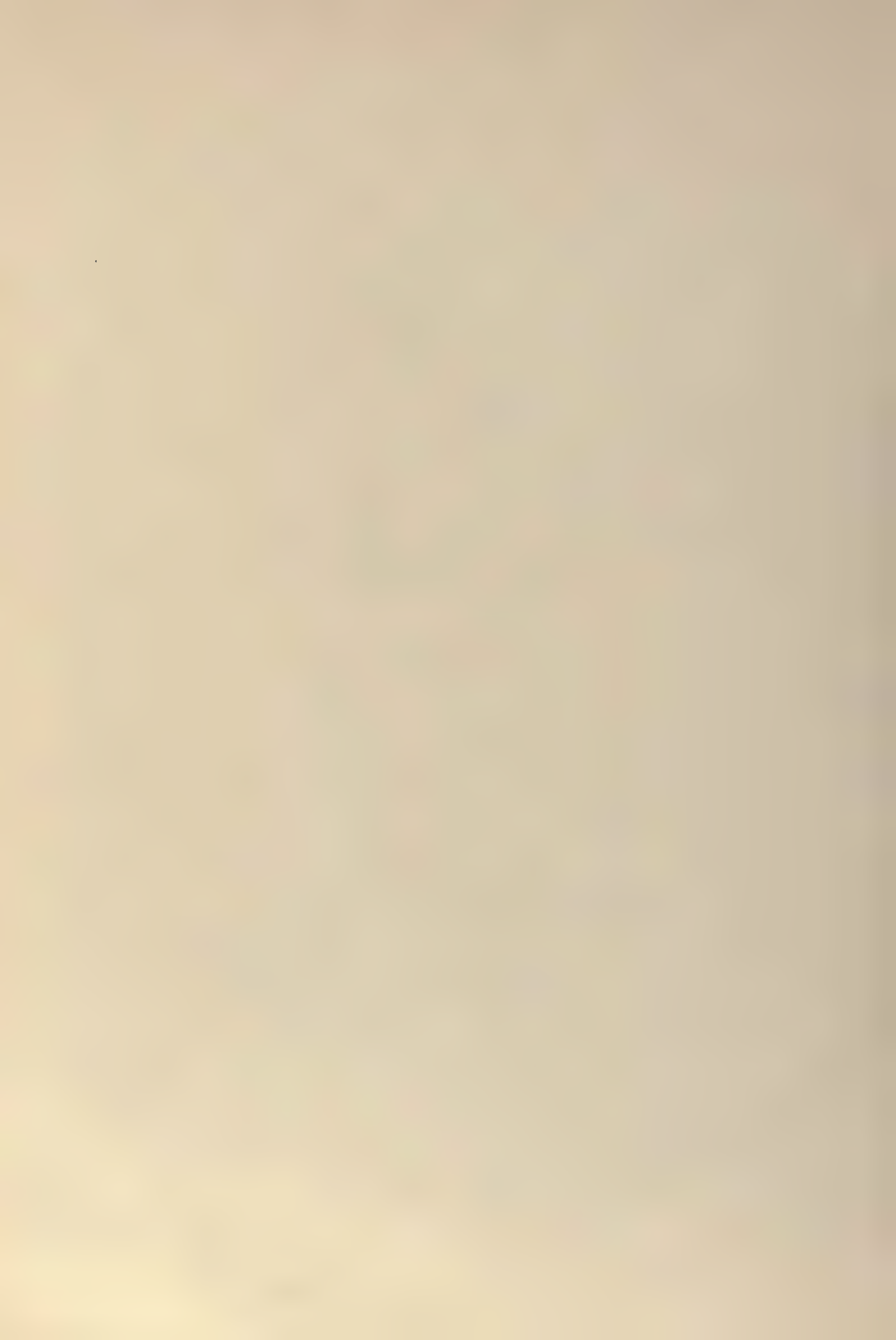














72

